LEO FERRERO

LEONARDO O DELL'ARTE

CON UN'INTRODUZIONE DI PAUL VALÉRY de l'Académie Française

FRATELLI BURATTI EDITORI

LEONARDO O DELL'ARTE

DELLO STESSO AUTORE:

LA CHIOMA DI BERENICE

LE CAMPAGNE SENZA MADONNA

drammi - Milano 1925

■

In collabor. con G. Ferrero:

LA PALINGENESI DI ROMA

Milano 1924

■

JULIUS CAESAR

Wien 1925

LEO FERRERO

LEONARDO
O DELL'ARTE

con una introduzione di

PAUL VALÉRY
de L'Académie Française

TORINO
FRATELLI BURATTI EDITORI
MCMXXIX

DI QUESTO VOLUME
SONO STATI INOLTRE
STAMPATI 22 ESEMPLARI
SU CARTA A MANO
CONTRASSEGNATI CON LE
LETTERE DELL'ALFABETO

Tipografia Fratelli Ribet Editori
Torino - Via Duchessa Jolanda, 16

INTRODUZIONE

Cher Monsieur,

Sous le nom et l'invocation de Léonard de Vinci, vous placez vers le commencement de votre carrière, un souci et une méditation d'esthétique pure. C'est par quoi finissent (et même périssent) bien des philosophes. Rien de plus noble et de plus hardi.

Vous avez examiné avec une précision et une subtilité remarquables quelques points des plus délicats de ces éternelles recherches qui ont pour objet de rendre le Beau presque intelligible et de nous donner des raison d'en être supérieurement émus.

Mais c'est aller un peu plus avant dans l'imprudence que de me demander d'introduire votre ouvrage auprès du public.

Ce n'est pas que je n'aie par occasion ren-

contré sur les chemins les plus divers des problèmes de cette espèce, et ne les aie réfléchis assez longuement dans mon esprit: c'est que mes réflexions s'y sont renvoyées l'une à l'autre, et mes lumières égarées entre des miroirs parallèles. Entre la nature et les œuvres, entre la volupté de voir et la volupté de pouvoir, les échanges sont infinis. L'analyse s'y perd assez vite. L'intelligence, qui s'applique et se reprend sans cesse à réorganiser ce qui existe et à ordonner les symboles de toutes choses autour de son foyer inconnu, s'y épuise, et se désespère dans ce domaine où les réponses précèdent les question, où le caprice engendre des lois, où il arrive que l'on peut prendre le symbole pour la chose et la chose pour le symbole, et jouer de cette liberté pour atteindre une sorte inexplicable de rigueur.

Vous souhaitez cependant que tout incercertain je prépare les esprits à votre dialectique. Je ne puis leur offrir qu'une idée que je me fais confusément des spéculations sur le Beau.

*

Il faut avouer que l'Esthétique est une grande et même une irrésistible tentation. Presque tous les êtres qui sentent vivement les arts font un peu plus que de les sentir; ils ne peuvent échapper au besoin d'approfondir leur jouissance.

Comment souffrir d'être séduits mystérieusement par certains aspects du monde ou par telles œuvres de l'homme, et de ne point nous expliquer ce délice ou fortuit ou élaboré, et qui semble d'une part indépendant de l'intelligence, — dont toutefois il est peut-être le principe et le guide caché, — *comme il paraît d'autre part bien distinct de nos affections ordinaires,* — dont il résume et divinise pourtant la variété et la profondeur?

Les philosophes ne pouvaient manquer de s'inquiéter de cette espèce singulière d'émotions. Ils avaient d'ailleurs une raison moins naïve et plus méthodique d'y appliquer leurs attentions, d'en rechercher les causes, le mécanisme, la signification et l'essence.

La vaste entreprise de la philosophie, considérée au cœur même du philosophe, consiste après tout dans un essai de transmutation de tout ce que nous savons en ce que nous voudrions savoir, *et cette opération exige d'être effectuée, ou du moins présentée, ou du moins présentable, dans un certain* ordre.

L'ordre de leurs questions caractérise les philosophies, car dans une tête philosophique, il n'y a point, et il ne peut y avoir, de questions entièrement indépendantes et substantiellement isolées. On y trouve, au contraire, comme une basse continue, le sentiment, le son fondamental d'une dépendance latente, quoique plus ou moins prochaine, entre toutes les pensées qu'elle contient ou pourrait jamais contenir. La conscience de cette liaison profonde suggère et impose l'ordre, et l'ordre des questions conduit nécessairement à une question mère, qui est celle de la connaissance.

Or, une fois que le philosophe a posé ou fondé, justifié ou déprécié la connaissance, — soit qu'il l'ait exaltée et développée ultra

vires *par de puissantes combinaisons logiques et intuitives, soit qu'il l'ait mesurée et comme réduite à elle-même par la critique, — il se voit invariablement entraîné à* expliquer, *c'est-à-dire à exprimer dans son système, qui est son* ordre *personnel de compréhension, — l'activité humaine en général, dont la connaissance intellectuelle n'est en somme qu'une des modalités, quoiqu'elle en représente l'ensemble.*

*

C'est ici un point critique de toute philosophie.

Une pensée qui vient d'être si pure et si centrale, qui poursuit en réalité (quels qu'en soient le contenu et les conclusions) l'idéal d'une distribution uniforme *des concepts autour d'une certaine attitude ou attention caractéristique et singulière du pensant, doit à présent s'essayer à retrouver la diversité, l'irrégularité, l'imprévu des autres pensées, et son ordre ordonner leur désordre apparent.*

Il lui faut reconstituer la pluralité et l'au-

tonomie des esprits comme conséquence de son unité et de sa souveraineté propres. Elle doit légitimer l'existence de ce qu'elle a convaincu d'erreur et ruiné comme tel, reconnaître la vitalité de l'absurde, la fécondité du contradictoire, et parfois même se sentir elle-même, tout animée qu'elle était de l'universalité dont elle croyait procéder, restreindre à l'état de production particulière ou de tendance individuelle d'une certaine personne. Et c'est le commencement d'une sagesse en même temps que le crépuscule d'une philosophie.

En vérité, l'existence des autres *est toujours inquiétante pour le splendide égotisme d'un penseur. Il ne peut cependant qu'il ne se heurte à la grande énigme que lui propose l'arbitraire d'autrui. Le sentiment, la pensée, l'acte d'autrui presque toujours nous apparaissent arbitraires. Toute la préférence que nous donnons aux nôtres, nous la fortifions par une nécessité dont nous croyons d'être l'agent. Mais enfin l'* autre *existe, et l'énigme*

nous presse. Elle nous exerce sous deux formes: l'une qui consiste dans la différence des conduites et des caractères, dans la diversité des effets pratiques des circonstances et de tout ce qui touche la conservation du corps et de ses bien; l'autre, qui se manifeste par la variété des goûts, des expressions et des créations de la sensibilité.

Notre Philosophe ne peut se résoudre à ne pas absorber dans sa lumière propre toutes ces réalités qu'il voudrait bien assimiler à la sienne ou réduire en possibilités qui lui appartinssent. Il veut comprendre; *il veut les comprendre dans toute la force du mot. Il va donc méditer de se construire une science des valeurs d'action et une science des valeurs de l'expression ou de la création des émotions, — une ETHIQUE et une ESTHETIQUE, — comme si le Palais de sa Pensée lui dût paraître imparfait sans ces deux ailes symétriques dans lesquelles son Moi tout puissant et abstrait pût tenir la passion, l'ac-*

tion, l'émotion et l'invention captives.

Tout philosophe, quand il en a fini avec Dieu, avec Soi, avec le Temps, l'Espace, la Matière, les Catégories et les Essences, se retourne vers les hommes et leurs œuvres.

*

Comme donc il avait inventé le Vrai, *le Philosophe inventa le* Bien *et le* Beau; *et comme il avait inventé des règles d'accord de la pensée isolée avec elle-même, pareillement il s'occupa de prescrire des règles de conformité de l'action et de l'expression à des préceptes et à des modèles soustraits aux caprices et aux doutes de chacun par la considération d'un Principe unique et universel, qu'il faut donc, avant toute chose, et* indépendamment de toute expérience particulière, *définir ou désigner.*

Il y a peu d'événements plus remarquables dans l'histoire de l'esprit que cette introduction des Idéaux, où l'on peut voir un fait européen par excellence. Leur affaiblissement

dans les esprits coïncide avec celui des vertus typiques de l'Europe.

Cependant, de même que nous sommes encore assez attachés à l'idée d'une science pure, développée en toute rigueur à partir d'évidences locales *dont les propriétés pourraient s'étendre indéfiniment d'identité en identité, — ainsi sommes-nous encore à demi convaincus de l'existence d'une* Morale *et de celle d'une* Beauté *indépendantes des temps, des lieux, des races et des personnes.*

Chaque jour toutefois accuse un peu plus la ruine de cette noble architecture. On assiste à ce phénomène extraordinaire: le développement même des sciences tend à diminuer la notion du Savoir. Je veux dire que cette partie de la science qui paraissait inébranlable et qui lui était commune avec la philosophie (c'est-à-dire avec la foi dans l'intelligible et la croyance à la valeur propre des acquisitions de l'esprit), le cède peu à peu à un mode nouveau de concevoir ou d'évaluer le rôle de la

connaissance. L'effort de l'intellect ne peut être regardé comme convergent vers une limite spirituelle, vers le Vrai. *Il suffit de s'interroger pour sentir en soi-même cette conviction moderne: que tout* savoir *auquel ne correspond aucun* pouvoir *effectif n'a qu'une importance conventionnelle ou arbitraire. Tout savoir ne vaut que pour être la description ou la recette d'un pouvoir vérifiable. Dès lors toute métaphysique et même une théorie de la connaissance, quelles qu'elles soient, se trouvent brutalement séparées et éloignées de ce qui est tenu, plus ou moins consciemment,* par tous, *pour seul savoir réel,* — exigible en or.

Du même coup, éthique et esthétique se décomposent d'elles-mêmes en problèmes de législation, de statistique, d'histoire ou de physiologie... et en illusions perdues.

*

A quelle occasion, d'ailleurs, former, préciser le dessein de « faire une Esthétique »? — Une science du Beau?... Mais les modernes

usent-ils encore de ce nom? Il me semble qu'ils ne le prononcent plus qu'à la légère? *Ou bien... c'est qu'ils songent au passé. La Beauté est une sorte de morte. La nouveauté, l'intensité, l'étrangeté, en un mot, toutes les* valeurs de choc *l'ont supplantée. L'excitation toute brute est la maîtresse souveraine des âmes récentes; et les œuvres ont pour fonction actuelle de nous arracher à l'état contemplatif, au* bonheur stationnaire *dont l'image était jadis intimement unie à l'idée générale du Beau. Elles sont de plus en plus pénétrées par les modes les plus instables et les plus immédiats de la vie psychique et sensitive. L'in*conscient, *l'*irrationnel, *l'*instantané, *qui sont, — et leurs noms le proclament, — des privations ou des négations des formes volontaires et soutenues de l'action mentale, se sont substitués aux modèles* attendus par l'esprit. *On ne voit guère plus de produits du désir de « perfection ». — Observons au passage que ce désir suranné devait s'évanouir devant l'idée fixe et la soif insatiable de l'*originalité. *L'ambition de parfaire se confond avec le*

projet de rendre un ouvrage indépendant de toute époque; mais le souci d'être neuf veut en faire un événement remarquable par son contraste avec l'instant même. La première admet, et même exige l'hérédité, *l'imitation ou la tradition, qui lui sont des degrés dans son ascension vers l'objet absolu qu'elle songe d'atteindre. Le second les repousse et les implique plus rigoureusement encore, — car son essence est de* différer.

De notre temps, une « définition du Beau » ne peut donc être considérée que comme un document historique ou philologique. Pris dans l'antique plénitude de son sens, ce mot illustre va joindre dans les tiroirs des numismates du langage bien d'autres monnaies verbales qui n'ont plus cours.

Cependant certains problèmes subsistent, et certains peuvent se proposer, qui ne se laissent ranger sous aucune des disciplines scientifiques bien définies, qui ne relèvent d'aucune technique particulière, et qui semblent d'autre

part avoir été ignorés ou négligés par les philosophes, tandis qu'ils reviennent ou redeviennent toujours, quoique vaguement ou bizarrement énoncés, dans les incertitudes des artistes.

Songez, par exemple, aux problèmes généraux de la composition (c'est-à-dire des relations de divers ordres *entre le tout et les parties)* ; *à ceux qui résultent de la pluralité des fonctions de chaque élément d'une œuvre; à ceux de l'* ornement *qui touchent à la fois à la géométrie, à la physique, à la morphologie et ne se fixent nulle part, mais qui laissent entrevoir je ne sais quelle parenté entre les formes d'équilibre des corps, les figures harmoniques, les décors des êtres vivants, et les productions à demi conscientes ou toutes conscientes de l'activité humaine quand elle se dépense à recouvrir systématiquement un espace ou un temps libre, comme obéissant à une sorte d'horreur du vide...*

*

Les questions de cet ordre ne s'imposent

pas à la pensée pure. Elles prennent leur naissance et leur force d'un instinct de créer, quand celui-ci se développant au delà de l'exécution instantanée, attend de solutions cherchées dans une méditation d'apparence spéculative, et de figure philosophique, — quelque décision par laquelle seront fixées la forme et la structure d'une création concrète. Il arrive à l'artiste de vouloir remonter (en suivant quelque temps le chemin d'un philosophe) à des principes qui puissent justifier et édifier ses intentions, leur communiquer une autorité plus qu'individuelle; mais ce n'est là qu'une philosophie intéressée qui vise au travers de ses pensées des conséquences particulières pour une œuvre. Tandis que pour le philosophe véritable, ce qui est *est la limite à rejoindre et l'objet à retrouver à l'extrême des excursions et opérations de son esprit, l'artiste se propage dans le possible et se fait* agent de ce qui sera.

✱

Ce qui sépare le plus manifestement l'esthé-

tique philosophique de la réflexion de l'artiste, c'est qu'elle procède d'une pensée qui se croit étrangère aux arts et qui se sent d'une autre essence qu'une pensée de poète ou de musicien, — en quoi je dirai tout à l'heure qu'elle se méconnaît. Les œuvres des arts lui sont des accidents, des cas particuliers, des effets d'une sensibilité active et industrieuse qui tend aveuglément vers un principe dont elle, Philosophie, doit posséder la vision ou la notion immédiate et pure. Cette activité ne lui semble pas nécessaire, *puisque son objet suprême doit appartenir immédiatement à la pensée philosophique, lui être directement accessible par une attention appliquée à la connaissance de la connaissance, ou à un système du monde sensible et du monde intelligible conjugués. Le philosophe n'en ressent pas la nécessité particulière; il se figure mal l'importance des modes matériels, des moyens et des valeurs d'exécution, car il tend invinciblement à les distinguer de l'* idée. *Il lui répugne de penser à un échange intime, perpétuel, égalitaire, entre ce qu'on veut et ce qu'on*

peut, entre ce qu'il juge accident et ce qu'il juge substance, entre la « forme » et le « fond », entre la conscience et l'automatisme, entre la circonstance et le dessein, entre la « matière » et « l'esprit ». Or c'est précisement la grande habitude, la liberté acquise de ces échanges, l'existence dans l'artiste d'une sorte de commune mesure cachée entre des éléments d'une extrême différence de nature, c'est la collaboration inévitable et indivisible, la coordination à chaque instant *et dans chacun de ses actes, de l'arbitraire et du nécessaire, de l'attendu et de l'inattendu, de son corps, de ses matériaux, de ses volontés, de ses absences même — qui permettent enfin d'adjoindre à la nature considérée comme source pratiquement infinie de sujets, de modèles, de moyens et des prétextes, quelque* objet *qui ne peut se simplifier et se réduire à une pensée simple et abstraite, car il tient son origine et son effet d'un système inextricable de conditions indépendantes.* On ne peut pas résumer un poème comme on résume... un « univers ». *En d'autres termes, toute philosophie implique parmi*

ses postulats un principe de représentation conforme *qui assure les relations réciproques entre des états de la conscience supposés* correspondants, *les uns étant des réductions des autres, qui puissent servir aux arrangements et aux opérations du pensant. Résumer une thèse, c'est en retenir l'essentiel. Résumer (ou remplacer par un* schéma) *une œuvre d'art, c'est en perdre l'essentiel. On voit combien cette circonstance (si on en comprend la portée) rend illusoire l'analyse de l'esthéticien.*

On ne peut en effet extraire d'un objet ou d'un dispositif naturel ou artificiel certains caractères esthétiques que l'on retrouverait ailleurs pour s'élever ensuite à une formule générale des belles choses. Ce n'est pas que cette méthode n'ait été souvent employée; c'est qu'on ne s'avise pas que la recherche même ne s'applique que sur un « déjà trouvé » ; que d'ailleurs la chose considérée ne supporte pas d'être réduite à quelques-uns de ses traits sans perdre sa vertu émotive intrinsèque.

Ce que je dis ici ne doit pas s'entendre des études techniques lesquelles ne concernent que

les moyens, les solutions particulières, **ont** *pour objet plus ou moins direct la production ou la classification des œuvres, mais ne visent point à rejoindre le Beau* par un chemin qui n'est pas situé dans son propre domaine.

Peut-être que l'on ne conçoit bien que ce que l'on eût inventé. Pascal nous apprend qu'il n'eût pas inventé la peinture. Il ne voyait *pas la nécessité de doubler les objets les plus insignifiants par leurs images laborieusement obtenues. Que de fois cependant ce grand artiste de la parole s'était-it appliqué à* dessiner, *à faire le portrait parlé de ses pensées..... Il est vrai qu'il semble avoir fini par envelopper toutes les volontés* moins une *dans le même rebut, et tout considérer, hors la mort, comme chose peinte.*

✱

Qu'a donc fait Emmanuel Kant quand il a fondé son Ethique et son Esthétique sur un mythe d'universalité, sur la présence d'un sentiment d'univers infaillible et unanime, en puissance dans l'âme de tout homme venant

en ce monde? Et qu'ont fait tous les Philosophes du Bien et du Beau? — Mais ce sont des créateurs qui s'ignorent, et qui croient qu'ils ne font que substituer une idée plus exacte ou plus complète du réel à une idée grossière ou superficielle, quand ils inventent; *et l'un par subtile division, l'autre par instinct de symétrie, l'un et l'autre par profond désir d'un certain état, par profond amour de* ce qui peut être, *que font-ils que créer, quand ils ajoutent des problèmes aux problèmes, des entités aux êtres, des symboles nouveaux, des formes et des formules de développement au trésor des jeux de l'esprit et de ses constructions arbitraires?*

*

Le Philosophe s'était mis en campagne pour absorber l'artiste, pour « expliquer » ce que sent, ce que fait l'artiste; mais c'est le contraire qui se produit et qui se découvre. Loin que la philosophie enveloppe et assimile sous l'espèce de la notion du Beau tout le domaine de la sensibilité créatrice et se rende mère

et maîtresse de l'esthétique, il arrive qu'elle en procède, qu'elle ne trouve plus sa justification, l'apaisement de sa conscience et sa véritable « profondeur » que dans sa puissance constructive et dans sa liberté de poésie abstraite. Seule, une interprétation esthétique peut soustraire à la ruine de leurs postulats plus ou moins cachés, aux effets destructeurs de l'analyse du langage et de l'esprit, les vénérables monuments de la métaphysique[1]

Peut-être paraîtra-t-il d'abord bien difficile de penser en tant qu'artistes, certains problèmes qu'on avait jusqu'ici pensés en tant que chercheurs de verités, *de changer en beaux mensonges, — en fictions-en-soi, ces productions de la sincérité la plus intime?...* Quel état, *dira-t-on,* et quel état! *Il faut se rassurer, philosophes, contre ce changement qui n'est après tout que dans la coutume. Je n'y verrais qu'une réforme exigée par la suite des choses, et dont je trouve une sorte de figure dans l'histoire ancienne des arts plastiques. Il fut un temps que le simulacre d'un homme ou d'un animal, quoiqu'on l'eût vu sortir des*

mains de l'ouvrier, était considéré non seulement à l'égal des vivants, tout immobile et brut qu'il était, mais comme doué de puissances surnaturelles. On se faisait des dieux de pierre et de bois qui ne ressemblaient même pas à des hommes; on nourrissait, on vénérait ces images qui n'étaient images que de fort loin; et voici le fait remarquable, c'est que plus informes elles étaient, plus furent-elles adorées, — ce qui s'observe aussi dans le commerce des enfants avec leurs poupées et des amants avec leurs aimées, et qui est un trait profondément significatif. (Peut-être croyons-nous recevoir d'un objet d'autant plus de vie que nous sommes plus obligés de lui en donner). Mais cette vie communiquée s'affaiblissant peu à peu et peu à peu se refusant à des images si grossières, l'idole se fit belle. *La critique l'y contraignant, elle perdit ses pouvoir réel sur les regards. La statuaire devint libre et devint soi.*

Pourrais-je sans choquer, sans irriter cruellement le sentiment philosophique, comparer ces vérités tant adorées, ces principes, ces

Idées, cet Être, ces Essences, ces Catégories, ces Noumènes, cet Univers, tout ce peuple de notions qui parurent successivement nécessaires, *aux idoles dont je parlais? — Que l'on se demande à présent quelle philosophie serait à la philosophie traditionnelle ce qu'est une statue du Cinquième Siècle aux divinités sans visage des siècles très anciens.*

Je pense quelquefois que des compositions d'idées et des constructions abstraites sans illusions, sans recours à la faculté d'hypostase, devenant peu à peu possibles et admises, il arrivera peut-être que ce genre de philosophie déliée se montre plus fécond et plus vrai *que celui qui s'attachait à la croyance primitive dans les explications, plus humain et plus séduisant que celui que commande une attitude critique rigoureuse. Peut-être permettra-t-il de reprendre dans un nouvel esprit, avec des ambitions toutes différentes, le travail supérieur que la métaphysique avait entrepris en le dirigeant vers des fins que la critique a fort affaiblies. La mathématique depuis très longtemps s'est rendue indépendante de toute*

fin étrangère au concept d'elle-même qu'elle s'est trouvé par le développement pur de sa technique, et par la conscience qu'elle a prise de la valeur propre de ce développement; et tout le monde sait combien cette liberté de son art qui semblait devoir la conduire fort loin du réel, dans un monde de jeux, de difficultés et d'élégances inutiles, l'a merveilleusement assouplie et armée pour seconder le physicien.

Un art des idées, un art de l'ordre des idées, est-ce là une conception toute vaine? Je trouve permis de penser que toute architecture n'est pas concrète, toute musique n'est pas sonore. Il y a un certain sentiment des idées, de leurs analogies, qui me semble pouvoir agir et se cultiver comme le sentiment du son ou de la couleur; même, j'inclinerais assez, si j'avais à proposer une définition du philosophe, à la fonder sur la prédominance dans son être de ce mode de sensibilité.

Je crois que l'on naît philosophe, *comme l'on naît* sculpteur *ou* musicien; *et que ce don de la naissance, s'il prit jusqu'ici pour pré-*

texte et pour thème la poursuite d'une certaine vérité *ou* réalité, *peut à présent se fier à soi-même et ne plus tant poursuivre que créer. Le philosophe userait avec liberté des forces qu'il a acquises dans la contrainte; et c'est d'une infinité de manières, sous une infinité de formes, qu'il dépenserait la vigueur et la faculté qui lui sont propres — de donner vie et mouvement aux choses abstraites.*

Voilà qui permettrait de sauver les Noumènes *par le seul goût de leurs harmonies intrinsèques.*

Je dis enfin qu'il existe une démonstration excellente de ce que je viens de proposer en forme de doute. Ce n'était qu'une possibilité, mais voici qu'il suffit de considérer le sort des grands systèmes pour la trouver déjà réalisée. De quel œil lisons-nous les philosophes, et qui les consulte avec l'espoir véritable d'y trouver autre chose qu'une jouissance ou qu'un exercice de son esprit? Quand nous nous mettons à les lire, n'est-ce pas avec le sentiment que nous nous soumettons pour quelque durée aux règles d'un beau jeu? —

Qu'en serait-il, de ces chefs-d'œuvre d'une discipline invérifiable, sans cette convention, que nous acceptons pour l'amour d'un plaisir sévère? Si l'on réfute un Platon, un Spinoza, ne reste-t-il donc rien de leurs étonnantes constructions? Il n'en reste absolument rien, s'il n'en reste des œuvres d'art.

✱

*Cependant, à l'écart de la philosophie, et sur certains points stratégiques du domaine de la volonté d'intelligence, ont paru quelques existences singulières dont on sait que leur pensée abstraite, quoique très exercée et capable de toutes subtilités et profondeurs, ne perdait jamais le souci de créations figurées, d'applications et de preuves sensibles de sa puissance attentive. Ils semblent avoir possédé je ne sais quelle science intime des échanges continuels entre l'*arbitraire *et le* nécessaire.

Léonard de Vinci est le type suprême de ces individus supérieurs.

✱

Quoi de plus remarquable que l'absence de son nom sur la table des philosophes reconnus et groupés comme tels par la tradition?

Sans doute, le manque de textes achevés et formellement philosophiques est-il une sorte de raison de cette exclusion. Davantage, la quantité de notes *laissées par Léonard se présente comme un ensemble simultané devant lequel nous demeurons dans l'incertitude quant à l'ordre des questions dans son esprit. On peut hésiter sur la subordination de ses curiosités et de ses intentions, comme il semble lui-même avoir dispensé son ardeur aux sujets les plus variés, selon l'humeur du jour et les circonstances; jusqu'à donner l'impression, que je ne hais pas, d'une sorte de condottière au service de toutes les Muses tour à tour.*

Mais, comme on l'a dit plus haut, l'existence visible d'un certain ordre des idées est caractéristique du philosophe qualifié, admis à figurer ès qualités *dans l'Histoire de la Philosophie (histoire qui ne peut être faite que moyennant quelques conventions, dont la principale est une définition* nécessairement arbi-

traire *du philosophe et de la philosophie*).

Léonard serait donc exclu, faute d'une construction explicite de ses pensées, et, — ne craignons pas de le dire, — d'un exposé facile à résumer *qui permette de classer et de comparer à d'autres systèmes l'essentiel de ses conceptions, problème par problème.*

Mais encore, j'irai plus loin et me plairai à le séparer des philosophes par des raisons plus substantielles et des traits plus sensibles que ces conditions purement négatives. Voyons, — imaginons, — ce en quoi son acte intellectuel diffère bien nettement du leur, quoiqu'il y ressemble fort, par instants.

✶

Le philosophe, aux yeux de qui l'observe, a pour fin très simple: l'expression par le discours des résultats de sa méditation. *Il tâche à constituer un* savoir *entièrement exprimable et transmissible* par le langage.

Mais Léonard, le langage ne lui est pas tout. Le savoir n'est pas tout pour lui; peut-être ne lui est-il qu'un moyen. Léonard dessine,

calcule, bâtit, décore, use de tous les modes matériels qui subissent et qui éprouvent les idées, et qui leur offrent des occasions de rebondissements imprévus contre les choses, comme ils leur opposent des résistances étrangères et les conditions d'un autre monde qu'aucune prévision, aucune connaissance préalable ne permettent d'envelopper d'avance dans une élaboration purement mentale. Savoir *ne suffit point à cette nature nombreuse et volontaire; c'est le* pouvoir *qui lui importe. Il ne distingue pas volontiers la théorie de la pratique; la spéculation, de l'accroissement de puissance extérieure; ni le vrai du vérifiable, ni de cette variation du vérifiable que sont les constructions d'ouvrages et de machines.*

Par là, cet homme est un ancêtre authentique et immédiat de la science toute moderne. Qui ne voit que celle-ci tend toujours plus à se confondre avec l'acquisition et la possession de pouvoirs? — J'oserai donc la définir ainsi, — car cette définition est en nous, *quoi*

que nous en ayons. Je dis: que la Science est l'ensemble des recettes et procédés qui réussissent toujours, *et qu'elle va se rapprochant progressivement d'une* table de correspondances entre nos actes et des phénomènes, *table de plus en plus nette et riche de telles correspondances notées dans les systèmes de notations les plus précis et les plus économiques.*

L'infaillibilité dans la prévision est, en effet, le seul caractère auquel le moderne reconnaisse une valeur non conventionnelle. Il est tenté de dire: tout le reste est Littérature, *et il place dans ce reste toutes les explications et toutes les « théories ». Ce n'est pas qu'il méconnaisse leur utilité, leur nécessité même; c'est qu'il a appris à les considérer comme des moyens et des instruments; manœuvres intermédiaires, formes de tâtonnement, modes provisoires qui préparent par des combinaisons de signes et d'images, par des tentatives logiques, la perception finale décisive.*

Il a vu, en quelques dizaines d'années, régner successivement, et même simultanément,

des thèses contradictoires également fécondes, des doctrines et des méthodes dont les principes et les exigences théoriques s'opposaient et s'annulaient, tandis que leurs résultats positifs s'ajoutaient en tant que pouvoirs acquis. Il a entendu assimiler les lois *à des* conventions *plus ou moins* commodes; *il sait aussi qu'un grand nombre de ces mêmes lois ont perdu leur caractère pur et essentiel pour être ravalées au rang modeste de simples probabilités, — c'est-à-dire pour n' être valables qu'à l'échelle de nos observations. Il connaît enfin les difficultés croissantes, déjà presque insurmontables, de se représenter un « monde » que nous soupçonnons, qui s'impose à nos esprits, mais qui, révélé par le détour d'une série de relais et de conséquences sensibles indirectes, construit par une analyse dont les résultats traduits en langage commun sont déconcertants, excluant toute image — puisqu'il doit être la substance de leur substance, — fondant en quelque sorte toutes les catégories,* existe et n'existe pas. *Mais tout ce savoir terriblement variable, ces*

hypothèses inhumaines, cette connaissance incompatible avec le connaissant n'en laissent pas moins après eux un capital toujours accru et incorruptible de faits et de modes de production de faits, c'est-à-dire de pouvoirs.

Tout le travail de l'esprit ne peut donc plus avoir pour objet une contemplation finale, dont l'idée même n'a plus de sens (ou se rapprocherait de plus en plus d'une conception théologique, exigerait un contemplateur incommensurable avec nous) ; *mais au contraire, il apparaît à l'esprit même comme* activité intermédiaire entre deux expériences ou deux états de l'expérience, *dont le premier est* donné ; *et le second* prévu.

Le savoir de cette espéce ne s'écarte jamais des actes et des instruments d'exécution et de contrôle, loin desquels, d'ailleurs, il n'a point de sens, — *tandis que fondé sur eux et s'y référant à chaque instant, il permet au contraire de refuser tout sens à tout autre savoir, à tout savoir qui ne procède que du discours tout seul, et qui ne se meut que vers des idées.*

✶

Que devient donc la philosophie, assiégée, obsédée de découvertes dont l'imprévu fait naître les plus grands doutes sur les vertus et sur la valeur des idées et des déductions de l'esprit réduit à soi seul et s'attaquant au monde? Que devient'elle, quand pressée, traversée, surprise à chaque instant par la furieuse activité des sciences physiques, elle se trouve d'autre part inquiétée et menacée dans ses habitudes les plus anciennes, les plus tenaces (et peut-être les moins regrettables) par les travaux lents et minutieux des philologues et des linguistes? — Que devient: Je pense, *et que devient:* Je suis? *Que devient, ou que redevient, ce verbe nul et mystérieux, ce verbe ETRE, qui a fait une si grande carrière dans le vide? De très subtils artistes ont tiré de ces syllabes humbles, dont l'évanouissement et l'usure de leurs premiers sens ont permis l'étrange fortune, un infini de questions et de réponses.*

Si donc l'on ne tient aucun compte de nos

habitudes de pensée *pour se réduire à ce que montre un regard actuel sur l'état des choses de l'esprit, on observe facilement que la philosophie, définie par son œuvre qui est* œuvre écrite, *est objectivement un genre littéraire particulier, caractérisé par certains sujets et par la fréquence de certains termes et de certaines formes. Ce genre si particulier de travail mental et de production verbale prétend toutefois à une situation suprême par la généralité de ses visées et de ses formules; mais comme il est destitué de toute vérification extérieure, qu'il n'aboutit à l'institution d'aucun* pouvoir, *que cette généralité même qu'il invoque ne peut ni ne doit être considérée comme transitoire, comme moyen ni comme expression de résultats vérifiables, — il faut bien que nous le rangions non trop loin de la poésie...*

Mais ces artistes dont je parlais se méconnaissent et ne veulent point l'être. Leur art, sans doute, n'est point comme l'est celui des poètes, l'art d'abuser de la résonance et des sympathies occultes des mots; il spécule

sur une sorte de foi dans l'existence d'une valeur absolue et isolable de leurs sens. Qu'est-ce que la réalité? *se demande le philosophe; et* qu'est-ce que la liberté? *Il se met dans l'état d'ignorer l'origine à la fois métaphorique, sociale, statistique de ces noms, dont le glissement vers des sens indéfinissables va lui permettre de faire produire à son esprit les combinaison les plus profondes et les plus délicates. Il ne faut pas pour lui qu'il en finisse avec sa question par la simple histoire d'un vocable à travers les âges, par le détail des méprises, des emplois figurés, des locutions singulières, grâce au nombre et aux incohérences desquels un pauvre mot devient aussi complexe et mystérieux qu'un être, irrite comme un être une curiosité presque anxieuse, se dérobe à toute analyse en termes finis, et créature fortuite de besoins simples, antique expédient de commerces vulgaires et des échanges immédiats, s'élève à la très haute destinée d'exciter toute la puissance interrogante et toutes les ressources de réponses d'un esprit merveilleusement attentif. Ce mot, ce*

rien, ce moyen de fortune anonymement créé, altéré par qui que ce soit, s'est changé par la méditation et la dialectique de quelques-uns, dans un instrument extraordinaire propre à tourmenter tout le groupe des groupes de la pensée, dans une sorte de clé qui peut tendre tous les ressorts d'une tête puissante, ouvrir des abîmes d'attente au désir de tout concevoir.

Or, toute l'opération d'un artiste, c'est de faire quelque chose de rien. Et qu'y a-t-il, d'ailleurs, de plus véritablement personnel, *de plus significatif d'une personne et de son écart individuel que ce travail du philosophe quand il insère mille difficulté dans l'expression commune où ceux qui l'ont faite n'en soupçonnent point, quand il crée des doutes et des troubles, découvre des antinomies, étonne les coutumes des esprits, par tout un jeu de substitutions qui déconcertent et qui s'imposent... Quoi de plus personnel sous les apparences de l'universel?*

✶

La parole, moyen et fin du philosophe; la parole, sa matière vile sur laquelle il souffle, et qu'il tourmente dans sa profondeur, ce n'était pour Léonard que le moindre de ses moyens. On sait que la mathématique elle-même, qui n'est après tout qu'un discours à règles exactes, ne lui était qu'un appareil transitoire. « La mécanique, disait-il, est le paradis des sciences mathématiques. » (Pensée déjà toute cartésienne, comme cartésien était son souci constant de physique physiologique).

Il procédait par là sur la voie où nos esprits sont engagés.

✶

Mais il était d'un temps moins intéressé que le nôtre, ou moins accoutumé, à confondre l'utile, ou le confortable, ou l'excitant, avec ce qui provoque l'état de résonance et de réciprocité harmonique entre les sensations, les désirs, les mouvements et les pensées. *Ce n'était point ce qui augmente les aises du corps, et lui épargne le temps ou la fatigue,*

ni ce qui surprend et irrite seulement l'âme des sens, qui paraissait alors le plus désirable; mais bien ce qui multiplie la jouissance sensuelle par les artifices et les calculs de l'intelligence, et qui achève d'accomplir une si rare volupté par l'introduction d'une certaine « spiritualité » spécieuse et délicieuse. Entre les faunes et les anges, la Renaissance s'entendait fort bien à faire des combinaisons très humaines.

C'est par quoi j'arrive à ce que j'ai de difficile à expliquer et de plus dur à faire entendre.

*

Voici donc ce qui m'apparaît en Léonard de plus merveilleux, et qui l'oppose et qui le joint aux philosophes bien plus étrangement et plus profondément que tout ce que j'ai allégué de lui et d'eux-mêmes. Léonard est peintre: je dis qu'il a la peinture pour philosophie. *En vérité, c'est lui-même qui le dit; et il parle peinture comme on parle philosophie: c'est dire qu'il y rapporte toute chose. Il se fait*

de cet art (qui paraît si particulier au regard de la pensée et si éloigné de pouvoir satisfaire toute l'intelligence) une idée excessive; il le le regarde comme une fin dernière de l'effort d'un esprit universel. Ainsi Mallarmé de nos jours a pensé singulièrement que le monde était fait pour être exprimé, que toutes choses finiraient par l'être, selon les moyens de la poésie.

Peindre, pour Léonard, est une opération qui requiert toutes les connaissances, et presque toutes les techniques. Géométrie, dynamique, géologie, physiologie. Une bataille à figurer suppose une étude des tourbillons et des poussières soulevées; or, il ne veut les représenter que les ayant observés avec des yeux dont l'attente soit savante et comme toute pénétrée de la connaissance de leurs lois. Un personnage est une synthèse de recherches qui vont de la dissection à la psychologie. Il note avec une exquise précision les attitudes des corps selon l'âge et le sexe, comme il analyse d'autre part les actes professionnels. Toutes choses pour lui sont comme égales devant sa

volonté d'atteindre et de saisir les formes par leur causes. Il se meut, en quelque sorte, à partir des apparences des objets; il en réduit, ou tente d'en réduire, les caractères morphologiques à des systèmes de forces; et ces systèmes connus, — ressentis — *et raisonnés, — il achève, ou plutôt renouvelle son mouvement par l'exécution du dessin ou du tableau, en quoi il recueille tout le fruit de sa fatigue. Il a recréé ainsi un aspect, ou une projection des êtres, par voie d'une analyse en profondeur de leurs propriétés de toute espèce.*

— Mais que lui sert le langage en tout ceci? — *Il ne lui sert que d'instrument, au même titre que les nombres. Il ne lui est qu'un auxiliaire, un accessoire de travail qui joue dans les entreprises de son désir le rôle même que des croquis en marge jouent quelquefois dans l'élaboration des expressions chez ceux qui* écrivent.

Léonard trouve en somme dans l'œuvre peinte tous les problèmes que peut proposer à l'esprit le dessein d'une synthèse de la nature, — et quelques autres.

✱

— Est-il donc, n'est-il pas philosophe?

✱

S'il n'en était que d'un doute sur le mot... Mais il s'agit de bien autre chose que du choix d'une appellation assez vague. Ce qui m'arrête sur le point où le bel attribut de philosophe hésite à se poser sur un nom illustré par tant d'ouvrages non écrits, *c'est que je trouve ici le problème des rapports de l'activité totale d'un esprit avec le mode d'expression qu'il adopte, c'est-à-dire: avec* le genre de travaux qui lui rendra la plus intense sensation de sa force, et avec les résistances extérieures qu'il accepte.

Le cas particulier de Léonard de Vinci nous propose une de ces coïncidences remarquables qui exigent de nous un retour sur nos habitudes d'esprit et comme un réveil de notre attention au milieu des idées qui nous furent transmises.

Il me semble que l'on peut affirmer de lui

avec une assez grande assurance, que la place que tient la philosophie dans la vie d'un esprit, — l'exigence profonde dont elle témoigne, — la curiosité généralisée qui l'accompagne, — le besoin de la quantité de faits qu'elle retient et assimile — la présence constante de la soif des causes, — c'est la permanence du souci de l'œuvre peinte qui en tient exactement lieu chez Léonard.

*

Voilà qui blesse en nous de très anciennes distinctions, et qui tourmente à la fois la philosophie et la peinture telles qu'elles étaient figurées et séparées dans nos idées.

Au regard de nos habitudes, Léonard paraît une sorte de monstre, un centaure ou une chimère, à cause de l'espèce ambiguë qu'il représente à des esprits trop exercés à diviser notre nature et à considérer des philosophes sans mains et sans yeux, des artistes aux têtes si réduites qu'il n'y tient plus que des instincts...

Il faut tenter cependant de rendre conce-

vable cette étrange substitution de la philosophie par le culte d'un art plastique. Observons tout d'abord qu'il ne peut être question de raisonner sur les états ou sur les faits les plus « intérieurs », car, dans l'intime ou dans l'instant de la vie psychique, les différences du philosophe et de l'artiste y sont nécessairement indéterminées, sinon inexistantes. Nous sommes donc obligés d'en venir à ce qui se voit, se distingue et s'oppose «objectivement», et c'est ici que nous retrouvons ce que nous avons observé tout à l'heure; le problème essentiel du rôle du langage. Si la philosophie est inséparable de l'expression par le langage, si cette expression est la fin de tout philosophe, Léonard, dont la fin est peinture, n'est pas philosophe, quoiqu'il en porte la plupart des caractères. Mais nous sommes alors contraints d'accepter toutes les conséquences de ce jugement, dont il en est de rigoureuses. Je vais en donner une idée.

Le philosophe décrit *ce qu'il a pensé. Un*

système de philosophie se résume dans une classification de mots, ou une table de définitions. La logique n'est que la permanence des propriétés de cette table et la manière de s'en servir. Voilà à quoi nous sommes accoutumés, et par quoi nous ne pouvons que nous ne fassions au langage articulé une place toute spéciale et toute centrale dans le régime de nos esprits. Il est bien sûr que cette place est due, et que ce langage, quoique fait de conventions innombrables, est presque nous-mêmes. *Nous ne pouvons presque pas « penser » sans lui, et ne pouvons sans lui diriger, conserver, ressaisir notre pensée, — et surtout... la* prévoir, *en quelque mesure.*

Mais regardons d'un peu plus près; considérons en nous. A peine notre pensée tend à s'approfondir, — c'est-à-dire à s'approcher de son objet, essayant d'opérer sur les choses mêmes (pour autant que son acte se fait choses) et non plus sur les signes quelconques *qui excitent les idées superficielles des choses, — à peine vivons-nous cette pensée, nous la sentons se séparer de tout langage convention-*

nel. Si intimement soit-il tramé dans notre présence, et si dense *soit la distribution de ses « chances » ; si sensible soit en nous cette organisation acquise, et si prompte soit-elle à intervenir, — nous pouvons par effort, par une sorte de* grossissement, *ou par una manière de* pression de durée, *le diviser de notre vie mentale instante. Nous sentons que les mots nous manquent, et nous connaissons qu'il n'y a point de raison qu'il s'en trouve qui nous répondent, — c'est-à-dire...* qui nous remplacent, — *car la puissance des mots (d'où ils tirent leur utilité) est de nous faire repasser « au voisinage » d'états déjà éprouvés, de régulariser, ou d'instituer, la* répétition, — *et voici que nous épousons maintenant cette vie mentale* qui ne se répète jamais. *C'est peut-être cela même qui est «penser profondément» — ce qui ne veut pas dire: penser plus utilement, plus exactement, plus complètement que de coutume; ce n'est que penser loin, penser le plus loin possible de l'automatisme verbal. Nous éprouvons alors que le vocabulaire et la grammaire sont des dons étrangers:* res inter

alios actas. *Nous percevons directement que le langage, pour organique et indispensable qu'il soit, ne peut* rien *achever dans le monde de la pensée, où* rien *ne fixe sa nature transitive. Notre attention le distingue de nous. Notre rigueur comme notre ferveur nous opposent à lui.*

*

Les philosophes toutefois se sont essayés à rapporter leur langage à leur vie profonde, — à le reclasser, à le compléter quelque peu selon les besoins de leur expérience solitaire, pour en faire un moyen plus subtil, plus certain de connaître *et de* reconnaître leur connaissance. *On pourrait se représenter la philosophie comme l'attitude, l'attente, la contrainte moyennant lesquelles quelqu'un, parfois, pense sa vie ou vit sa pensée, dans une sorte d'équivalence, ou d'état réversible, entre* l'être *et* le connaître, — *essayant de suspendre toute expression conventionnelle pendant qu'il pressent que s'ordonne et va s'éclairer une combinaison, beaucoup plus précieuse que*

les autres, du réel qu'il se sent offrir et de celui qu'il peut recevoir.

✱

Mais la nature du langage est toute contraire à l'heureux succès de ce grand effort à quoi tous les philosophes se sont essayés. Les plus puissants se sont consumés dans la tentative de faire parler leur pensée. *C'est en vain qu'ils ont créé ou tranfiguré certains mots; ils ne sont point parvenus à nous transmettre leurs états. Qu'il s'agisse des Idées, de la Dunamis, de l'Etre, du Noumène, du Cogito ou du Moi, ce sont des* chiffres, *uniquement déterminés par un contexte, et c'est donc enfin par une sorte de création personnelle que leur lecteur, — comme il arrive du lecteur de poètes, — donne force de vie à des œuvres où le discours ordinaire est ployé à exprimer des choses que les hommes ne peuvent échanger entre eux, et qui n'existent pas dans le milieu où sonne la parole.*

✱

On voit que de fonder toute philosophie sur l'expression verbale et de lui refuser en même temps les libertés, et même... les gênes qui conviennent aux arts, on risque de la réduire aux divers modes de faire oraison *de quelques solitaires admirables. D'ailleurs, on n'a jamais constaté, et on ne peut même imaginer, deux philosophes compatibles l'un avec l'autre; ni une doctrine dont l'interprétation soit unique et constante.*

✶

Il y a autre chose encore à observer sur la relation de l'activité philosophique et de la parole: ce n'est qu'un fait que je relève.

Regardons simplement autour de nous où nous voyons de jour en jour l'importance du langage décroître en tous les domaines dans lesquels nous voyons aussi un accroissement de précision se prononcer. Sans doute, le langage commun servira-t-il toujours d'instrument initial et général de la vie de relation extérieure et intérieure; il enseignera toujours les autres langages consciemment créés; il ajus-

tera aux esprits non encore spécialisés ces mécanismes puissants et nets. Mais il prend peu à peu par contraste le caractère d'un moyen de première et grossière approximation. Son rôle s'amincit devant le développement de systèmes de notations plus purs et plus adaptés chacun à un usage. Mais encore, à chaque degré de ce resserrement, correspond une restriction de l'antique horizon de la philosophie... Tout ce qui se précise dans un monde où tout tend à se préciser échappe à ses moyens primitifs d'expression.

Il arrive, aujourd'hui, que dans certains cas très remarquables, toute expression par des signes discrets arbitrairement institués, soit remplacée par des traces des choses mêmes, ou par des transpositions ou inscriptions qui dérivent d'elles directement. La grande invention de rendre les lois sensibles à l'œil et comme lisibles à vue, s'est incorporée à la connaissance, et double *en quelque sorte le monde de l'expérience d'un monde visible de courbes, de surfaces, de diagrammes qui transposent les propriétés en figures, dont en*

suivant de l'oeil les inflexions, nous éprouvons, par la conscience de ce mouvement, le sentiment des vicissitudes d'une grandeur. Le graphique *est capable du continu dont la parole est incapable; il l'emporte sur elle en évidence et en précision. C'est elle, sans doute, qui lui commande d'exister, qui lui donne un sens, qui l'interprète; mais ce n'est plus par elle que l'acte de possession mentale est consommé. On voit ce constituer peu à peu une sorte d'idéographie des relations figurées entre qualités et quantités, langage qui a pour grammaire un ensemble de conventions préliminaires, (échelles, axes, reseaux, etc.); pour logique, la dépendance des figures, ou des portions de figures, leurs propriétés de situation, etc.*

Un ordre tout différent de représentation (quoique lié à celui-ci par certaines analogies) nous est offert par l'art musical. On sait comme les ressources de « l'univers des sons » sont profondes, et quelle présence *de toute la vie affective, quelles intuitions des dédales, des croisements et des superpositions du souvenir, du doute, des impulsions; quelle forces,*

quelles vies et quelles morts fictives nous sont communiquées, imposées par les artifices du compositeur. Parfois, le dessin et la modulation sont si conformes aux lois intimes de nos changements d'état qu'ils font songer d'en être des formules auditives *exactes, et qui pourraient servir de modèles pour une étude objective des phénomènes subjectifs les plus subtils. Aucune description verbale ne peut approcher dans ce genre de recherches des images produites à l'ouïe, — car elles sont des transformations et des restitutions des faits vitaux eux-mêmes qu'elles transmettent, — quoiqu'elles se donnent —* puisqu'il *s'agit d'un art — pour des créations arbitraires de quelqu'un.*

On voit par ces exemples comme des figures et des enchaînements de sensations auditives peuvent se raccorder aux modes supposés les plus « profonds » — c'est-à-dire: les plus éloignés du langage — de la pensée philosophique. On voit comment ce qu'elle peut contenir ou percevoir de plus précieux, et qu'elle ne peut communiquer que si impar-

faitement, est sinon transmis, du moins suggéré, par des voies qui ne sont pas du tout ses voies traditionnelles.

*

Cependant la philosophie a constamment cherché, et cherchera toujours de plus en plus, à s'assurer contre le danger de paraître poursuivre un but purement verbal. *La « conscience de soi », qui est (sous divers noms) son moyen principal d'existence (comme elle lui est aussi une occasion toujours prochaine de scepticisme et de perdition), lui remontre, d'une part, sa vigueur et sa nécessité intérieures, et d'autre part, toute la faiblesse que lui inflige sa dépendance du langage. C'est pourquoi presque tous les philosophes se trouvent conduits, chacun selon sa nature, à distinguer leur pensée de toutes conventions; et les uns, particulièrement sensibles aux productions et aux transformations continuelles de leur monde intérieur, regardent en deçà du langage, où ils observent cette forme intime naissante qui peut se qualifier « d'intuition », car notre*

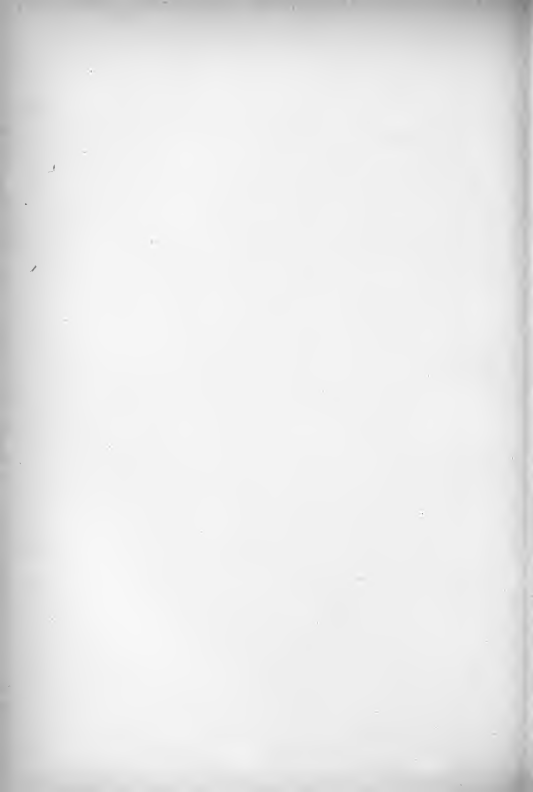
spontanéité apparente ou réelle comprend, parmi ses apports, des lumières immédiates, des solutions instantanées, des impulsions et des décisions inattendues. Les autres, moins enclins à se représenter le changement qu'attentifs, au contraire, à ce qui se conserve, *entendent raffermir dans le langage même les positions de leur pensée. Ils placent leur confiance dans les lois formelles; il y découvrent la structure propre de l'intelligible, auquel ils estiment que tout langage emprunte sa discontinuité et le type de ses propositions.*

Les premiers, le développement de leur tendance les conduirait aisément, selon quelque pente insensible, vers l'art du temps et de l'ouïe: ce sont des philosophes musiciens. Les seconds, qui supposent au langage une armature de raison et une sorte de plan bien défini, qui en contemplent, dirait-on, toutes les implications comme simultanées, et qui tentent de reconstruire en sous-œuvre, ou de parfaire comme œuvre de quelqu'un, cet ouvrage de tout le monde et de personne, — sont assez comparables à des architectes...

Je ne vois pas pourquoi les uns et les autres n'adopteraient pas notre Léonard auquel la peinture tenait lieu de philosophie?

PAUL VALÈRY.

A MIO PADRE, MAESTRO

L. F.

LEONARDO O DELL'ARTE

Un'opera che rispecchia tutta la vita di un uomo, spesa meditando e annotando, è come l'oceano, che in tutte le onde di cui la superficie s'increspa ha innumerevoli centri di riflessione. C'è di tutto in Leonardo: immagini, visioni e idee, che splendono, si commentano, si contraddicono. I suoi scritti sono misteriosi e opulenti. Così, non è sempre facile capire che cosa Leonardo pensasse, in maniera definitiva, di quei problemi che lo hanno preoccupato tutta la vita. Parlandone e riparlandone, spiegandosi e rispiegandosi, un po' soggiace alla tradizione del tempo, un po' la combatte; alle volte ci appare come il cronista intellettuale del Rinascimento e alle volte come un genio antiveggente e profetico.

Chi volesse, per esempio, mettere in chiaro se per Leonardo la pittura è un'arte o una scienza, dovrebbe credere ai passi in cui Leonardo si lamenta che la pittura sia stata scacciata dalle « arti liberali » (1) *e si gloria*

scrivendo « noi per arte, possiamo esser detti nipoti a Dio » (2); *o a tutti quelli in cui la chiama scienza, o a quello in cui scrive: « se tu dirai: le scienze non meccaniche sono le le mentali, io ti dirò che la pittura è mentale e ch'ella, siccome la musica e la geometria considerano le proporzioni delle quantità continue, e l'aritmetica delle discontinue, questa considera tutte le qualità continue, e le qualità delle proporzioni d'ombre e lumi e distanze nella sua prospettiva »* (3)?

Notate che Leonardo non parla a caso di scienza. *Fin dalle prime pagine ce la definisce.*

Il « Trattato della Pittura » *comincia appunto così: « scienza è detto quel discorso mentale il quale ha origine da' suoi ultimi principî, de' quali in natura null'altra cosa si può trovare che sia parte di essa scienza, come nella quantità continua, cioè la scienza di geometria, la quale, cominciando dalla superficie de' corpi si trova ad avere origine nella linea, termine di essa superficie »* (4). *Ma d'altra parte, come conciliare questa definizione con quest'altra: « scienzia, notizia di cose che sono possibili, presenti e preterite »* (5)? *E come riesce Leonardo a far della pittura una scienza, quando scrive « nessuna*

umana investigazione si può dimandare vera scienza se essa non passa per le matematiche dimostrazioni » (6)?

Questa ricchezza confusa spiega come ogni critico abbia visto in Leonardo un mondo diverso.

Tutti gli uomini, in fondo, hanno caro che un autore sia piuttosto come vogliono loro, che com'è lui. Questo è un istinto umano. Se guardiamo in noi, dovremo confessare che dinanzi ad ogni autore arriviamo con un'opinione prestabilita. Non potremo dunque, neanche noi, renderci conto di quanto l'abbiamo deformato, poichè ci avviciniamo a lui pronti a sentire certi richiami, e ad altri già sordi. Leonardo s'è prestato splendidamente al gioco di questo egotismo filosofico.

E' passato come un glorioso precursore dei positivisti. Ora se ne fa un idealista. Non Croce (7), *che scoraggito dalla indocilità del soggetto, ha rinunziato a metterlo tra i filosofi e non ha visto nel Trattato che un'autobiografia pittorica (e di questa opinione è anche A. Springer* (8) *) ma, con molti altri, Lionello Venturi, che nel suo magnifico libro sulla critica e l'arte di Leonardo* (9), *ne fa senz'altro un idealista. Stewart Houston Chamberlain* (10) *vede in Leonardo un kantiano pre-*

coce. Luigi Ferri (11), *von Prantl* (12) *e Gabriel Séailles* (13) *si mantengono con maggior prudenza in una zona intermedia.*

Ma oltre che idealista e positivista, Leonardo è stato fatto romantico (14) *e, più spesso, per la sua estetica, formalista. James Wolff scopre in Leonardo un «formal Aesthetiker»* (15) *Julius von Schlosser* (16) *lo ammira, nonostante certe assurdità, perchè si riduce alla pura forma, perchè si oppone a tutto ciò che non è forma.*

Da questo piccolissimo ristretto di bibliografia vinciana, s'è potuto dunque vedere come i critici abbiano quasi sempre inquadrato Leonardo in un sistema concepito dopo di lui. Approfittando di certi suoi maestosi ondeggiamenti, l'hanno catturato e costretto in dottrine contradditorie.

Gli uomini vanno spesso soggetti, quando vogliono comprendere, alla smania di classificare, e se cercano ogni tanto di spartire secondo schemi geometrici la splendida efflorescenza delle idee è soltanto per riuscire a goderla. Ma anche se classificare vuol dire illuminare torno torno tutte le facce — buone o cattive, vere o false che siano — di un pensatore, e perciò non è una fatica inutile, io cercherò di rinunziare ai premi e ai vantaggi

di un sistema di critica, che mi svierebbe dalla mia strada. Mi sono accinto infatti a studiare l'opera di Leonardo, non già perchè volessi aggiungermi con un altro commento ai tremila critici che m'hanno preceduto, ma perchè speravo di adoperare il suo lavoro a mio beneficio. La critica è forse più utile quando sfrutta un autore che quando lo definisce. D'altra parte il pregio di certi principî profondamente pensati e vorrei dire sofferti dalle menti sovrane, è che continuano a sorprendere e a rimettere le cose a punto, come se nessun'altro pricipio fosse stato espresso dopo di loro. Aveva torto Labruyère di scrivere: « Tout a été dit ». Qualunque idea, come i tetti e le vegetazioni riscintillanti sotto la pioggia, quando è stata veramente pensata *ha lo splendore delle cose nuove; e qualunque idea, che è stata ripresa dal di fuori, rivela anche a chi non lo sappia la sua tara segreta.*

Senonchè, non mi son contentato di ripresentare dei passi in cui Leonardo si esprimeva coscientemente; ma sottolineando i pensieri incidentali, che tra riga e riga splendevano subitanei, ho cercato di ricavare da certe sentenze irritanti, inquadrandole in un sistema, il loro vero significato. Bisogna per far questo spostare un poco il punto di vista con

cui si trattano le idee. Alle volte non c'importa tanto di imparare come una tesi è stata dimostrata, quanto di sapere perchè Leonardo l'ha voluta dimostrare; un'idea può essere infatti grande anche se sono deboli gli argomenti con cui viene difesa. Ora, negli scritti di Leonardo è rimasta appunto sepolta una grande idea, con cui si possono chiarire molti degli enigmi che ci offrono ancora le arti figurative. E' una idea forse parziale, che alle arti figurative s'adatta bene, ad altre un poco, a talune punto; che ad ogni modo ha un senso solo per quelle arti che possono formare un rapporto — vedremo quale — con la natura; ma che non si può mettere per questo fra le illuminazioni sbagliate o inutili. Noi non cercheremo a ogni modo di allargarla a tutte le arti: la raccoglieremo così come è, sperando di farla maturare, di adoperarla. Per questo ci siamo appoggiati, non soltanto al Trattato di Leonardo, *ma a certi principî della* Critica del Giudizio *di Kant. Ragionare di estetica non è facile. Abbiamo sperato così di mettere i nostri inevitabili errori all'ombra di questi due grandi.*

(1) B. 23.
(2) B. 15.

(3) B. 27.

(4) B. 1.

(5) Richter, 1148.

(6) B. 27.

(7) *Leonardo filosofo,* in « Conferenze fiorentine », Milano, 1910.

(8) A. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte,* Bonn. 1886.

(9) Lionello Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci,* Bologna, 1919.

(10) H. S. Chamberlain, *Emmanuel Kant,* München, 1905.

(11) L. Ferri, *Leonardo da V. Scienziato e filosofo* - « Nuova Antologia, 1873.

(12) Von Prantl, *L. da V. in philosophischer Beziehung,* München, 1885.

(13) Gabriel Seailles, *Leonard da V. L'artiste et le savant,* Paris, 1895.

(14) Aldo Oberdorffer, *Leonardo Romantico* - « Per il IV centenario della morte di Leonardo », Bergamo, 1919.

(15) James Wolff, *Leonardo da Vinci als Aesthetiker,* Iena, 1907.

(16) Julius von Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte* III, Wien, 1916.-

L'OPERA D'ARTE E IL PRINCIPIO ESTETICO DEL RINASCIMENTO

Il Rinascimento ha un suo grande principio estetico: l'imitazione della natura. Sebbene lo correggano con lo studio dei classici, gli uomini del Rinascimento, quando vogliono esprimere la loro ammirazione per una scultura, cominceranno sempre dicendo « che sembra vera », e aggiungeranno talvolta « che sembra greca ». Ma sapere che cosa intendessero rigorosamente con questa formula, non è così facile come si potrebbe credere da principio.

Sopratutto in epoche come quella, in cui ragionando di idee astratte, nessuno badava alla precisione dei termini, queste formule erano il coagulo di sentimenti più vasti, una maniera convenzionale di esprimere delle idee, allo stesso tempo brumose e universali. Scomparso, con i secoli, l'alone luminoso di suggerimenti che spandeva intorno, quella formula c'è rimasta come una lampada spenta. Certo, con questa formula s'intendevano tra loro gli artisti. Immersi tutti nello stesso

tempo e complici tutti, se mai, di una medesima imprecisione, intuivano con un calcolo istintivo, fiutando l'aria, il concetto giusto su cui era possibile di accordarsi. Perchè in verità quello che noi chiamiamo il principio dell'imitazione era già un sottinteso. Il fatto è diverso e val la pena che l'accenniamo, anche se non ci è lecito di trovargli un posto, nel telaio di questo studio, per dimostrarlo storicamente come vorremmo.

Una civiltà in fiore si distingue da una civiltà moribonda, non perchè abbia dei principi più saggi, ma perchè ha dei sottintesi più universali e cioè dei fondamenti che tutti rispettano senza saperlo e quindi senza discutere. Questi principi non sono, come si potrebbe credere, più malati in tempi di decadenza; sembrano anzi floridi e vivi più che nei tempi d'oro dei grandi classici, ma vengono sempre discussi — si contraddicomo pubblicamente, mutano spesso. Nei secoli di splendore invece, questi sottintesi governano il ritmo di una civiltà arrivata al colmo della sua maturazione, come divinità segrete. Perciò non importa tanto che siano meticolosi, quanto che siano vasti e prudenti, e specialmente che tutti li riconoscano; perchè quell'ordine che è la base di ogni epoca in fatto d'arte, di poli-

tica e di morale, non si stabilirà che grazie al contrappeso di alcuni principi riconosciuti e indiscussi. Ognuno di noi — d'altronde — s'è accorto, quando ha vissuto con altri uomini a lungo, che per cavare qualche profitto dalla conversazione, doveva prima accordarsi con tutti sui principî fondamentali, e rinunciare a citarli, o tanto meno a rimetterli in dubbio quando dibatteva i punti particolari. E' necessario, sopratutto, evitare le discussioni di principio, che rimangono sterili.

Le epoche, infatti, in cui gli uomini non si intendono sui « grandi concetti », diventano tumultuosamente aride: perchè gli uomini non riusciranno mai a giudicare un'opera d'arte o un atto morale, se devono ancora mettersi d'accordo sui concetti del buono e sui concetti del bello, che devono servire da metro. Quando invece questi principî, patrimonio di tutta una generazione, si sottintendono, par quasi ad ogni uomo di capirsi miracolosamente con gli altri uomini. In un mondo in cui basta un colpo d'occhio per aver trovato un accordo, tutti s'illudono di essere intelligenti e vivono come in un'atmosfera di amore. In verità, non è che gli uomini siano divenuti più intuitivi, quanto che partecipano tutti, senza saperlo, a un segreto comune. Ogni persona colta si rife-

risce, quando giudica, a questo sconosciuto e prezioso patrimonio del tempo suo, che gli dà l'orgoglio di essere un iniziato.

Il Rinascimento è nell'arte il modello di un'epoca di concordia: allora credevano tutti che per creare bisognasse imitare il vero, nessuno lo imitava, e poi si ammiravano per quello che non facevano, come se lo avessero fatto — intrico di principi falsi e di interpretazioni chiaroveggenti, che a noi sembra quasi impossibile.

Fin da principio si vede trapelare in quei pochi scrittori, che si occupavano, di quando in quando, di idee, questa feconda e stupefacente illusione teorica. La classificherà poi Vasari, accoppiandola alla grande infatuazione del classicismo. Trattando di quella « terza età dell'arte », che produsse Leonardo, Michelangelo e Raffaello, Vasari scriverà infatti: « nella quale mi par poter dire sicuramente che l'arte abbia fatto quello che *ad una imitatrice della natura* è lecito poter fare e che ella sia salita tanto in alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso che sperare oggimai più augumento » (1).

Lo stesso Lomazzo, uno dei primi critici di Leonardo, fremente ancora delle risonanze che Leonardo spande, già soggetto in parte

al contagio della sua estetica e in parte ancora schiavo del concetto dell'imitazione, a mezzo dunque fra Leonardo e il Rinascimento, finisce per confessare che l'arte è grande perchè « imita talmente la natura delle cose corcorporee » (2).

Ma già il Cennini nel suo *Trattato della Pittura,* s'era compiaciuto del fatto che l'artista riuscisse a fare il calco della natura, e cioè « ritrarre e simigliare cosa di naturale, la quale si chiama improntare » (3).

Lorenzo Ghiberti, nei suoi *Commentarii,* dopo aver lodato Giotto perchè amò « l'arte naturale » (4), ci lascia detto di sè stesso: « Mi ingegnai con ogni misura osservare in esso (e cioè nelle storie per le porte del San Giovanni), cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile et con tutti i liniamenti che in essa potessi produrre » (5).

Ora, anche Leonardo, nel suo *Trattato della pittura,* offre a questo principio delle pagine e delle similitudini. Non si contenta di ammettere che la pittura « è sola imitatrice di tutte le opere evidenti di natura » (6); ma, con un'immagine poetica, che è divenuta illustre, scrive: « L'ingegno del pittore vuol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa

che egli ha per obbietto, e di tante similitudini si empie, quante sono le cose che gli sono contrapposte » (7).

Ho citato, per non stare a ripetermi, due soli dei passi in cui Leonardo scrive che il pittore deve imitare le cose; ma il *Trattato*, quasi sempre incidentalmente, sarebbe stato più largo di esempi. Questi brani, per quanto siano più rari che quelli in cui si dice il contrario, e appariscano, sul foglio, come dimenticati distrattamente e non pesati, acquistano una certa solennità, perchè si trovano in un immediato predecessore di Leonardo: Leon Battista Alberti.

Lionello Venturi ha già messo in rilievo come il *Trattato della pittura* di Leon Battista Alberti e quello di Leonardo si rassomiglino. In questo caso non ci importerà gran che sapere, come anche l'Alberti avesse posto i fondamenti della pittura (tipico bisogno di una logica deduttiva, che in Leonardo è poi contraddetto da improvvisi splendori dell'immaginazione) nel punto, nella linea e nella superficie; come anche l'Alberti avesse concepito quelle stesse piramidi visive, mezzane tra l'occhio e il mondo; come esigesse dal pittore « l'universalità », e cioè la rappresentazione non solo dell'uomo, ma delle cose e dei paesi;

come badasse più che ai colori, al bianco e nero, e cioè alle ombre e ai lumi, necessari al rilievo; come avesse scritto: « deve la pittura aver moti soavi e grati e convenienti a quel che ella vuole rappresentare » (8) e « nei componimenti dei membri la prima cosa che bisogna procurare è che tutte le membra fra loro siano proporzionate » (9); e come anche l'Alberti avesse dato gli stessi precetti sulla « convenienza psicologica », sul variare degli atteggiamenti, sul modo di esprimere le passioni nei quadri ove sono raffigurate le moltitudini.

Importa invece rilevare come anche l'Alberti avesse scritto: « i pittori sono in grandissimo errore se ei non conoscono che coloro che sono stati veri pittori, si sono sforzati di rappresentare quella figura tale, quale noi la veggiamo *dipinta dalla natura* in essa rete o velo (10). E se ei ci gioverà ritrarre le opere degli altri, come quelle che mostrino di sè stesse più ferma pazienza che le vive, io vorrei che noi ci mettessimo innanzi una cosa mediocremente scolpita, più presto che una eccellentemente dipinta » (11) — concetto che trova poi, come in Leonardo, una immagine poetica analoga, quando paragonando la pittura a Narcisso, l'Alberti scrive « che altra

cosa è il dipingere che abbracciare e pigliare con l'arte quella superficie del fonte? » (12).

Dobbiamo dunque credere che per Leonardo dipingere e imitare le cose fosse lo stesso?

Leonardo pensò la natura in modo, che per un pittore non era più possibile di imitarla; pei convincersene, come vedremo, basta leggere il *Trattato della pittura*. Ma per il fatto che nel *Trattato* si trovano tante pagine, in cui si dice che l'uomo non può imitar la natura, non vuol dire che nell'estetica di Leonardo la natura debba esser messa nell'ombra. Chi credesse, perchè Leonardo pensa che non si può imitar la natura, di toglierle il posto maestoso che occupa nel suo pensiero, sarebbe in errore, perchè la natura è sempre il solenne modello, l'esempio più vasto che l'artista abbia dinanzi agli occhi. Quali son dunque i rapporti fra la natura e l'arte; in che maniera si conciliano questi due mondi? In che modo il pittore ha da tenerne conto, se l'universo non s'offre ai suoi occhi incantati per venire imitato?

A queste domande cercherò appunto di rispondere nella prima parte del libro. Tenterò così di chiarire, attraverso agli scritti di Leonardo, come egli partendo da una generale

visione della vita sia arrivato a poco a poco a quella particolare dell'arte, che ci interessa — critica, più che altro psicologica e forse un poco schematica. Perchè nessun sentimento, nell'uomo, è così puro come il critico vorrebbe far credere; ma d'altra parte non si riuscirebbe mai a capire un briciolo delle cose, se non ci si rassegnasse a semplificarle.

(1) Vasari, *Vite*. Proemio alla parte III.

(2) Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura, architettura*, Milano, 1584. Cap. I.

(3) Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, Roma 1827, Cap. CLXIII.

(4) Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, II, 3a ediz. di J. von Schlosser, Berlin, 1912.

(5) Ghiberti, Op. cit., II, 22.

(6) B. 8.

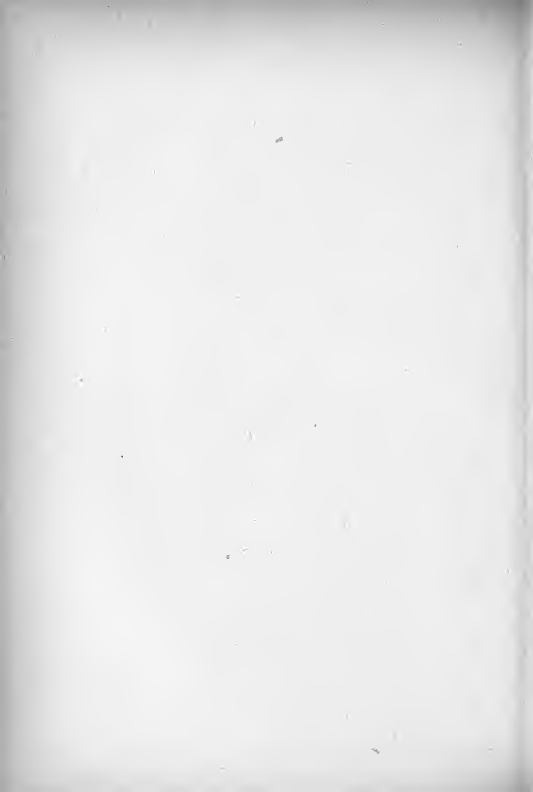
(7) B. 53.

(8) L. B. Alberti, *Trattato della pittura*, Milano, 1804. Pag. 70.

(9) Op. cit., pag. 55.

(10) Una rete o un velo che l'Alberti consigliava al pittore di stendere dinnanzi al modello.

(11) Op. cit., pag. 91.

(12) Op. cit., pag. 39.

LA NECESSITA' E LE LEGGI DELLA NATURA

Se ci si chiede che cosa vedessero nella natura i pittori del Rinascimento, bisogna rispondere che ci vedevano un quadro. Non riuscendo a esprimere con delle parole, avvezze a concetti grossi e generici, il mistero ambiguo e fuggevole dello stile, essi finivano per vedere in un quadro semplicemente un mondo più piccolo.

Quando si parla di imitazione della Natura, oggi si adombrano i critici d'arte; mentre in verità dovrebbero adombrarsi i filosofi, perchè l'errore di questa formula non è che un errore di filosofia. Quei pittori infatti — che erano puri pittori — potevano credere, dipingendo, di imitare le cose, solo perchè vedevano il mondo come una pittura — indeterminata e casuale. Imitare la Natura, per quei pittori, voleva dire in maniera imprecisa tradurre in un piccolo spazio un'opera d'arte distesa nell'infinito. Non s'erano accorti, per esempio, del movimento. C'è tutto il mistero

della vita nell'ondeggiare dell'erba. In ogni cosa mossa è posto l'enigma delle prime cause e guardando gli effetti del vento si pensa a tutto quello che nella natura è concatenato. Ma essi non riuscivano a sorprendere nella natura il mutar delle cose e ci ritrovavano soltanto delle attitudini. Non vedevano nel movimento che una collana di gesti pietrificati, un complice in deliziose astuzie decorative; nè pensavano che ogni passaggio delle cose da una forma a un'altra e quell'immersione di ogni essere nel tempo e nella durata, includeva, per esempio, una legge di causalità.

Pittori e traduttori, non scienziati e filosofi, trovavano la natura nella pittura, perchè parificando l'universo e l'arte sopra uno stesso piano immaginario, avevano cercato la pittura nella natura. Si dimentica troppo spesso che non si può cercare la natura nell'arte, se non si cerca l'arte nella natura.

In Leonardo, quando guarda la Natura, si fondono invece due atteggiamenti: quello rappresentativo e quello conoscitivo.

Lo stesso *Trattato della Pittura,* in cui Leonardo dovrebbe limitarsi allo studio del

mondo apparente e alle sue leggi estetiche, ci prova come Leonardo venga continuamente attratto, guardando le cose, dal mistero del loro essere.

« Nessuna cosa si può amare nè odiare, ha scritto, se prima non si ha cognitione di quella » (1).

Molti credono che, quando si contempla la bellezza della natura, l'ombra improvvisa di un concetto rompa il dolce stupore di quel delirio di immagini, come una musica brumosa, incerta e piena d'incanto, improvvisata sopra un organino da bocca nelle campagne, ci scrolla dal languore evanescente e gradevole in cui ci eravamo lasciati attirare, quando si trasforma improvvisamente in un'aria nota. Ma quest'antitesi è puramente fantastica e nessuno mi sembra così ingenuo come Keats, quando brindò alla morte della scienza, che spiegandolo avrebbe distrutto l'arcobaleno. Gli antichi, perchè lo credevano Iride, non si commuovevano più di noi davanti all'arcobaleno.

Non abbiamo il diritto, in verità, di dividere secondo schemi regolari e per amore della chiarezza degli atteggiamenti che possono coesistere, anche se si contraddicono, come in uno stagno in cui siano cadute due pietre, i cerchi tremolanti che si allargano intorno ai

due gorghi minuscoli sulla superficie dell'acqua possono tagliarsi senza rompersi. E' lecito stabilire delle categorie soltanto quando ci si ricorda che nella vita umana si mescoleranno e che il pensiero è, per sua natura, un immenso crogiuolo.

Non credo dunque, come il Berenson, che l'atteggiamento conoscitivo abbia corrotta l'arte di Leonardo, ma penso che bisogna tenerne conto, per capire come Leonardo vedesse la Natura, anche quando si preparava a dipingerla.

Guardandosi intorno, Leonardo nota prima di tutto « la necessità, maestra e tutrice della Natura » (2).

Che cosa sia veramente la « necessità » non è fácile dire. Leonardo non la definisce che dai suoi effetti (3). Questa necessità, più che vista è sentita, amata come il segreto regolatore di quell'illusorio disordine. « O potente e già animato strumento dell'artificiosa natura — esclama Leonardo, in un passo che è quasi un canto, ed ha ormai conquistato molta gloria — o stupenda necessità, tu costringi con la tua legge ogni effetto per la più breve via a partecipare della tua cagione! » (4).

Questa necessità è dunque l'ordine vitale dell'universo, quella che governa i rapporti

fra le cause e gli effetti *con delle leggi:* la legge della *omogeneità della Natura,* che permette l'analogia (5), la legge della *causalità meccanica* (6), e la *legge del minimo mezzo.*

D'istinto Leonardo cerca nella natura un modello di perfezione umana e la sua grande gioia è di scoprire che l'intrigo furioso dei fatti è disciplinato da regole ragionevoli. Così, egli vede nella natura una vera e propria legge di compenso, che quasi sottintende una coscienza.

« La Natura mostra le cose più perfette nella specie de' loro colori quanto esse sono più disformi » (7). Legge di compenso che — in ogni modo — deve essere rigorosamente giusta. « Non ti dare ad intendere di racconciare i suoi errori; perchè errore non è in essa » (8).

La natura è perfetta. Niente è inutile. Tutto è necessario; quindi tutto è dipendente.

Capire un fenomeno naturale vuol dire in certo senso determinare in che rapporti è con gli altri fenomeni; rivelare come ogni fatto dipenda da infinite cause e concause; inseguire e catturare le innumerevoli risonanze che i fatti spandono silenziosamente intorno a sè.

Leonardo riesce male, guardando l'uni-

verso, a prescindere dalle sue leggi e dalla necessità.

Quando Leonardo guarda il cielo pensa che « non si dà vacuo in natura » (9) e che perciò « è necessario che le parti dell'aria circostante alla fuga dell'umido riempiano di sè il principiato vacuo; e questo tal moto è detto vento ».

Quando guarda le foglie pensa che « ha messo la natura le foglie degli ultimi rami di molte piante, che sempre la stessa foglia è sopra la prima e così segue successivamente se la regola non è impedita; e questo ha fatto per due utilità di esse piante; la prima è perchè nascendo il ramo e il frutto nell'anno seguente dalla gemella vena dell'occhio che sopra in contatto dell'appiccatura della foglia, l'acqua che bagna tal ramo possa discendere a nutrire tal gemella, col fermarsi la goccia nella concavità del nascimento di essa foglia; ed il secondo giovamento è che, nascendo tali rami l'anno seguente, l'uno non cuopra l'altro, perchè nascono volti a cinque aspetti i cinque rami ed il sesto nasce sopra il primo assai remoto » (10).

Quando guarda l'universo ripensa all'uomo « detto dagli antichi mondo minore » (11), perchè egli dice: « se l'uomo ha in sè osso,

armatura e sostenitura della carne, il mondo ha i sassi, sostenitori della terra; se l'uomo ha in sè il laco del sangue, dove cresce e discresce il polmone nell'alitare, il corpo della terra ha il suo oceano mare, il quale ancor lui cresce e discresce ogni sei ore per lo alitare del mondo » (12).

Egli ammira dunque la natura non tanto per la sua apparenza, quanto per il suo meccanismo; e nello spettacolo immobile delle cose non riesce a non guardare il moto — e cioè il loro divenire.

In questo caso, quello che Bernardo Berenson chiama il più delizioso dei retori, Walter Pater, non avrebbe torto di scrivere: « He seemed to those about him as one listening to a voice silent for other men » (13) (Sembrava agli altri intorno a lui come uno che ascoltasse una voce silenziosa per il resto degli uomini).

La natura è concepita come un ente assoluto, perfetto, intelligente, cosciente, ritmo solenne di potenze regolate da leggi e sottomesso alla necessità. « O mirabile giustizia di te, primo motore — esclama — tu non hai voluto mancare a nessuna potenzia l'ordine e qualità dei suoi necessari effetti! » (14).

(1) Richter, 1172.

(2) Richter, 1135.

(3) Solmi, *Studi sulla filosofia naturale di Leonardo,* Modena, 1898.

(4) Richter, 22.

(5) Solmi, *Nuovi studi sulla filosofia naturale di L.* Atti dell'Accademia Virgiliana, Mantova, 1904-1905.

(6) Solmi, *Studi sulla filosofia naturale.* B. L., Modena, 1898.

(7) B. 615.

(8) B. 694.

(9) B. 919.

(10) B. 822.

(11) B. 55.

(12) B. 55.

(13) W. Pater, *The Renaissance* Ultima Edizione. New-York, 1919.

(14) Richter, 1134.

LA NECESSITA' E LE LEGGI DELLA PITTURA

Chiunque ha potuto occuparsi di Leonardo, sa com'egli abbia visto il mondo della natura. E' dunque inutile che continui a parlarne. Mi preme invece di rilevare come Leonardo si sia servito delle leggi che aveva divinato nella natura, per inquadrarne il suo concetto dell'arte.

Per Leonardo, la natura appare dinnanzi agli occhi di un artista nello stesso tempo come un fine e come un modello.

Che cosa era invece per gli artisti del Rinascimento? Non era un fine, poichè non si erano proposti di rivaleggiare con la natura, ma di raggiungere la bellezza; non era un modello, poichè in lei non vedevano che una pittura. Poteva essere un esempio d'affresco, un affresco infinitamente più vasto, ma non un modello d'ordine interno. Serviva dunque perchè potessero disegnar delle linee e mesticar dei colori sopra una falsariga universale; rappresentava, ai loro occhi, quello

che agli occhi di una danzatrice sono gli atteggiamenti dei contadini, in cui si ritrovano i ritmi e i suggerimenti di un ballo.

Leonardo, invece, considerava la natura come il fine supremo dell'arte — e questo forse, lo ammetto, non era che l'ambizione teorica di un visionario — perchè voleva raggiungere un microcosmo, creare cioè col pennello un piccolo mondo in cui tutte le cose si sentissero vivere, non solo come superficie, ma come oggetti sottomessi a una necessità, densi e gravi di leggi. Sarebbe stato felice se Balzac avesse potuto chiedere ansiosamente dinnanzi a un suo quadro, come fece dinnanzi a un paesaggio dipinto, in cui fumava una piccola casa di contadini: « Questi uomini, che fanno mai? Si amano? Litigano? Sono felici? Pagano i debiti? »

Ma al tempo stesso considerava la natura come un modello, perchè a questo microcosmo Leonardo voleva arrivare inquadrando l'arte in una cornice di leggi, analoga a quella che regola l'universo. Anche l'arte per Leonardo è infatti sottoposta a delle necessità. Il piano è la grande necessità del quadro; l'immobilità della statua. Nel mondo dell'arte, come in quello della natura, questa necessità suscita delle leggi che disciplinano l'uomo. Di tutte le

leggi, che secondo Leonardo devono regolar l'opera del pittore, due sono infatti illustri: la legge del contrapposto e quella del chiaro scuro.

Quando Leonardo scrive che la natura è l'unica maestra dell'arte, e che gli artisti non devono studiare le opere degli artisti, quando possono studiar la natura, non li spinge dunque a imitarla, ma li avverte che per creare un piccolo mondo fatto sul modello di quello grande, devono impararne il congegno.

Per questo Leonardo non può contentarsi, come i pittori del Rinascimento, di contemplare nella natura una splendida superficie tinta di luce, ma deve entrare nelle viscere delle cose.

« Il pittore, scrive infatti, con una punta di disdegno, che ritrae per pratica e giudizio d'occhio è come lo specchio, che in sè imita tutte le a sè contrapposte cose senza cognitione di esse » (1).

La famosa immagine dello specchio è smentita: il pittore non deve riflettere il mondo. Che dovrà fare invece?

« Necessità, scrive, costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e a farsi interprete in fra essa natura e l'arte, *comentando* con quella le cause

delle sue dimostrazioni costrette dalla sua legge » (2).

Quando scrive che « la mente del pittore, deve trasmutarsi nella propria mente di natura », Leonardo finisce quasi per stabilire che l'atteggiamento di un pittore ideale di fronte al mondo della natura è soprattutto un atteggiamento conoscitivo. La conoscenza di questo universo in azione servirà « da interprete in fra essa natura ed arte ». Imitare e conoscere, in questo caso, sono le due facce di una medaglia, perchè Leonardo non si riferisce soltanto alle dimostrazioni, ma nello stesso tempo alle cause. Altrimenti, perchè il pittore dovrebbe darsi la pena di chiarificare, nel mondo della natura, mille difficili segreti che non gli servirebbero a nulla? Non dovrebbe sentirsi pago dello spettacolo? Per tutte le risonanze che avrà nell'estetica di Leonardo, questo atteggiamento, anche se teoricamente inammissibile, mi sembra degno di esame. Capita qualche volta che le idee più profonde nascono sulla base di un sentimento sbagliato. Non bisogna quindi spaventarsi di una contraddizione iniziale; io mi propongo infatti, in questo studio su Leonardo, di seguire quello che ci è apparso per ora come un sentimento, fino a

che poco a poco verrà a trasformarsi in idea. Perciò voglio subito far rilevare quel « commentando ».

Il verbo è ancora troppo timido per chiarire il problema; stabilisce però in che relazione si trovino il mondo della pittura e il mondo della natura: concatenati, poichè si può commentar solo quello che si ha sempre dinnanzi; ma già liberi, poichè il commento è una emancipazione — simili e opposti; analoghi e inconciliabili.

Esaminiamo le analogie; vedremo dopo i contrasti.

★

Che la natura, per il fatto stesso che ogni opera d'arte ha da essere un microcosmo, appaia dinnanzi agli occhi di Leonardo come il fine supremo, si capirà facilmente, studiando i mille attributi di cui Leonardo s'affatica a decorar la pittura e gli strani argomenti, con cui cerca di offrirle una indiscutibile supremazia delle arti. Questi argomenti saranno tali, che potremo senz'altro intendere arte là dove Leonardo scrive pittura, perchè tutto quello ch'egli può chiedere a un'arte, la pittura gliel'offre.

I passi in cui Leonardo cerca appunto di dimostrare, come la pittura sia l'arte più grande e perfetta, sono parsi inutili e un poco irritanti agli storici e ai critici. E non a torto. Se si badasse infatti al valore degli argomenti, che cosa si dovrebbe pensare della pittura, quando Leonardo afferma che è superiore alla poesia, perchè nessuno adora in ginocchio dei libri, mentre tutti s'abbattono dinnanzi alla maestà di un'immagine sacra? Ma da un altro punto di vista credo che i critici abbiano avuto torto di non riflettere dinnanzi al mistero di queste pagine assurde, perchè tra le maglie allentate di una dialettica primitiva, si può metter la mano su quello che può essere il tesoro più grande: l'idea non espressa. Intendere quello che un pensatore ha voluto dire e non ha detto bene, quello che ha voluto pensare e non ha scritto che in parte — non è forse il premio più dolce di uno studioso? In verità, Leonardo è un appassionato. Un filosofo ragionevole e astuto diffida di sè medesimo, gioca con delle armi che non lo scoprono. L'appassionato afferma credendo di dimostrare. Bisogna dunque prendere queste imagini del *Trattato della Pittura* come la chiave di un pensiero na-

scosto, valersene come se fossero delle confessioni.

✶

Leonardo rileva prima di tutto come la pittura sia la più *universale* delle arti, come cioè non rifiuti nessuna delle cose che si vedono nell'universo.

« Il pittore, scrive infatti, è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocchè s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che siano buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore. E se vuol generare siti deserti, luoghi ombrosi o freschi ne' tempi caldi, esso li figura, e così luoghi caldi ne' tempi freddi. Se vuol valli, il simile; se vuole dalle alte cime di monti scoprire gran campagna, e se vuole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore; e così pure se dalle basse valli vuol vedere gli alti monti, o dagli alti monti le basse valli e spiaggie. Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e

poi nelle mani e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fannc le cose » (3).

Signore del mondo, padrone del possibile, guardando le sue mani Leonardo pensa che quello che non è ancora può essere. Grandissimo privilegio, perchè è il primo fondamento di una estetica, che vede un microcosmo nel quadro. Non ci si deve quindi meravigliare se questa « universalità » gli pare l'attributo più grande, di cui la pittura possa vantarsi.

« Alcuni si può chiaramente dire che s'ingannano, scrive, i quali chiamano buon maestro quel pittore il quale solamente fa bene una testa o una figura. Certo non è gran fatto che, studiando una sola cosa tutto il tempo della sua vita, non ne venga a qualche perfezione; ma conoscendo noi che la pittura abbraccia e contiene in sè tutte le cose che produce la natura e che conduce l'accidentale operazione degli uomini, ed in ultimo ciò che si può comprendere con gli occhi, mi pare un tristo maestro quello che solo una figura fa bene. Or non vedi tu quanti e quali atti siano fatti dagli uomini? Non vedi tu quanti diversi animali, e così alberi ed erbe e

fiori e varietà di siti montuosi e piani, fonti, fiumi, città, edifizi pubblici e privati, strumenti opportuni all'uso umano, varii abiti ed ornamenti ed arti? Tutte queste cose appartengono di essere di pari operazione e bontà usate da quello che tu vuoi chiamare buon pittore » (4).

La pittura è superiore alla scultura perchè gli scultori « non possono figurare i corpi trasparenti, non possono figurare i luminosi, non linee riflesse, non corpi lucidi, come specchi e simili cose lustranti, non nebbie, non tempi oscuri ed infinite cose che non si dicono per non tediare » (5).

Quanto più è universale, tanto più un'opera d'arte s'assomiglia al mondo poliedrico della natura. Per questo ha da illudere sopra la falsariga appunto della natura. Bisogna che le cose raffigurate in un quadro sembrino nel tempo stesso il frutto del genio e il prodotto spontaneo dell'universo. Per Leonardo la pittura non ha solo da essere universale; deve essere nello stesso tempo lo strumento di questo continuo miracolo.

Egli ama la pittura perchè:

« Con questa si muovono gli amanti verso i simulacri della cosa amata a parlare con le imitate pitture; con questa si muovono i

popoli con infervorati voti a ricercare i simulacri degli Iddii; e non a vedere le opere dei poeti, che con parole figurino i medesimi Iddii. Con questa s'ingannano gli animali: già vidi io una pittura che ingannava il cane mediante la similitudine del suo padrone, alla quale esso cane facea grandissima festa; e similmente ho visto i cani abbaiare, e voler mordere i cani dipinti; ed una scimmia fare infinite pazzie contro ad un'altra scimmia dipinta. Ho veduto la rondine volare a posarsi sopra i ferri dipinti che sportano fuori delle finestre degli edifizi; tutte operazioni del pittore meravigliosissime » (6).

Quando sa raffigurare una donna la pittura... « è causa che tutti i sensi insieme con l'occhio la vorrebbero possedere, e pare che a gara voglion combatter con l'occhio. Pare che la bocca se la vorrebbe per sè in corpo, l'orecchio piglia piacere d'udire le sue bellezze, il senso del tatto la vorrebbe penetrare per tutti i suoi meati, il naso ancora vorrebbe ricever l'aria che al continuo da lei spira » (7).

In questi passi canori, Leonardo vuol glorificare il pittore, non perchè riproduce, come si potrebbe credere, il mondo, ma perchè ne costruisce un altro più piccolo; non perchè

imita la natura, ma perchè le cose rappresentate sopra la sua tela vivono come quelle dell'universo. Kant ha chiuso in una formula filosofica, rigorosa e chiara, questo stesso sentimento: « Davanti a un prodotto dell'arte bella, ha scritto, bisogna aver la coscienza che esso è arte e non natura; ma la finalità della sua forma deve apparire libera da ogni costrizione di regole volontarie, come se fosse un prodotto semplicemente della natura... Vedemmo che la natura è bella quando ha l'apparenza dell'arte; l'arte, a sua volta, non può esser chiamata bella se non quando noi, pur essendo coscienti che essa sia arte la riguardiamo come natura » (8).

In Leonardo non si vede bene come l'artista possa raggiungere la bellezza, ma si capisce come costruisca il suo mondo. Della bellezza, che cercando di spegnere il problema nelle onde di una frase musicale, ha chiamato « proporzionalità armonica », Leonardo si occupa appena di quando in quando. Il pittore, tal quale sorge dalle pagine scintillanti del *Trattato della Pittura,* non si strugge, come tutti i pittori di questo mondo, di dipingere un quadro bello, ma persegue le chimere teoriche del microcosmo, smania di farsi centro di un mondo. Questo mondo può occorrere che

sia bello. Le mani del pittore « ritraggono ciò che è nell'universo per essenza, presenza e immaginazione ». Quelle mani « sono di tanta eccellenza, che *in pari tempo* generano una proporzionata armonia ». Il punto cruciale è nascosto con disinvoltura sotto due parole. Ma di questo parleremo nella seconda parte del nostro studio. Ci basti per ora di rilevare che Leonardo richiede subito alla pittura d'essere « viva ». Si inorgoglisce perciò pensando che il quadro, come un brano dell'universo, esiste intero in un attimo.

Per Leonardo la pittura è un'arte perfetta, non solo perchè è universale e illusiva, ma perchè sa offrire una sintesi delle cose. Egli nota, ammirando, che possiamo vedere un quadro « con quella prestezza che si vedono le cose naturali » (9). Per questo la pittura supera la poesia. Nel *Trattato* troviamo un discorso del re Mattia, che esprime il pensiero di Leonardo.

Re Mattia, pel dì Natale aveva ricevuto due doni: una poesia, in cui si lodava il giorno della sua nascita, e un quadro, in cui era dipinta la figura della sua amante; e poichè il poeta si lamentava che il Re si rallegrasse del quadro, più che della poesia, il Re gli rispose: « Non sai tu che la nostra anima

è composta di armonia ed armonia si ingenera in istanti ne' quali la proporzionalità degli obbietti si fan vedere o udire? Non vedi che nella tua scienza non è proporzionalità creata in istante, anzi, l'una parte nasce dall'altra successivamente, e non nasce la succedente se l'antecedente non muore? Per questo giudico la tua invenzione essere assai inferiore a quella del pittore, solo perchè da quella non componesi proporzionalità armonica. Essa non contenta la mente dell'uditore o veditore, come fa la proporzionalità delle bellissime membra componitrici delle divine bellezze di questo viso che m'è dinanzi, le quali in un medesimo tempo tutte insieme giunte mi danno tanto piacere, con la divina loro proporzione » (10). Attraverso questo passo, in cui le arti si incominciano già a dividere in temporali e spaziali, Leonardo ci svela il fondo di una stupefacente paura: che una convenzione intellettuale (quella che permette di presentare un tutto, immerso nel tempo e decomposto nelle sue parti) opponga la natura all'arte, e spogliando l'arte del privilegio di fare una sintesi delle cose, la costringa a rinunziare a quel microcosmo, modellato sulla natura, che in una sintesi immediata ha il suo fondamento.

Si capisce quindi perchè Leonardo, quando considera questa sintesi, si lasci invadere quasi da un'ingenua soddisfazione. L'universo si distingue « dalle opere degli uomini » che l'hanno cantato nella letteratura, perchè presenta in un solo istante gli infiniti effetti di tutte le sue premesse, come sospesi da una bacchetta magica. Ma il pittore non è forse « fuori del tempo » come un piccolo Dio?

« Noi abbiamo la dimostrazione degli effetti » (11) esclama gloriosamente, mentre la poesia ha soltanto « gli effetti delle dimostrazioni ». La pittura, direi per commentar questo passo nebuloso e inquietante, è un mondo come quello della natura, che allo stesso tempo commuove e dà la chiave della commozione, che, dopo averli riempiti di un sentimento, rimane paziente e immobile dinnanzi agli uomini, perchè studiandola possano ritrovare in lei « le dimostrazioni degli effetti »; mentre la poesia, per il fatto che le parole si succedono, come nascendo e consumandosi continuamente, produce in noi « un effetto », ma non ce ne offre mai « la dimostrazione ». Inammissibile e strana idea che abbiamo cercato alla meglio di interpretare. Leonardo stesso, d'altronde, vuol commentarla :

« Tolgasi un poeta, scrive, che descrive le bellezze di una donna al suo innamorato, e tolgasi un pittore che la figuri: vedrassi dove la natura volgerà più il giudicatore innamorato » (12).

La pittura, più che la poesia, si avvicina all'ideale artistico di Leonardo, il microcosmo, il mondo analogo della natura. Ed è infatti, « più mirabile quella scienza che rappresenta le opere di natura che quella che rappresenta le opere dell'operatore; cioè le opere degli uomini, che sono le parole, com'è la poesia e simili, che passano per la umana lingua » (13). E poichè la natura, quando la contempliamo, ci riempie di godimento, l'ultimo fine della pittura è un piacere analogo. Per darcelo, l'uomo ha creato un'arte che riunisse insieme tutte le qualità sopraddette. La pittura, dice Leonardo, « dà quel piacere al senso massimo, qual dare possa alcuna cosa creata dalla natura » (14).

Questa mi pare, per quanto falsa, una delle più solenni confessioni di Leonardo; perchè ci lascia intendere come la natura sia veramente un gran modello d'ordine interno da far rivivere.

Si capisce dunque che Leonardo concluda: « la pittura è filosofia, perchè la filosofia

tratta del moto aumentativo e diminutivo » (15).

Per quanto ci appaia imprecisa e forse un po' candida, questa definizione (16) si può contrapporre ai principii estetici dell'Alberti e di Piero della Francesca, che riavvicinavano, se mai, la pittura alla geometria.

Filosofia è contrapposta a geometria, come scienza delle leggi, dell'ordine e delle relazioni tra le cose, è contrapposta a scienza delle immagini e della decorazione.

*

Leonardo glorifica dunque la pittura per quattro ragioni: perchè è universale; perchè supera sè stessa e cioè commuove gli uomini non come pittura, ma come mondo; perchè offre all'occhio una sintesi immediata; e finalmente perchè, valendosi di questi elementi, riesce a darci un *piacere* analogo a quello della natura. La pittura ha uno scopo: il microcosmo. D'altra parte, come la natura, è sottomessa a delle necessità. Per raggiungere il microcosmo il pittore deve essere disciplinato da certe leggi. Nella pittura Leonardo vede sopratutto un piano (*necessità*), su cui egli vuole raffigurare lo spazio, l'ombra, la

luce, l'uomo, le vegetazioni, non solo badando alla loro veste esteriore, ma pensando alle leggi universali che li governano; una superficie, su cui vuol suscitare (microcosmo) quell'infinito numero di relazioni tra distanze, colori e forme, che sembrava il privilegio della natura. Ma l'uomo non può raggiungere questo risultato che umiliandosi e irrobustendosi nell'obbedienza di certe leggi — sovrane e ineluttabili come quelle dell'universo.

« Dico essere più difficile — scrive — quella cosa che è costretta a un termine, che quella che è libera. Le ombre hanno i loro termini a certi gradi, e chi n'è ignorante, le sue cose saranno senza rilievo, il quale rilievo è l'importanza e l'anima della pittura. Il disegno è libero, imperocchè si vedrà infiniti volti, che tutti saranno varii. E chi avrà il naso lungo e chi lo avrà corto. Adunque il pittore può ancora lui *pigliare questa libertà*, e *dov'è libertà non è regola* » (17).

Leonardo, esteta e pittore, smania inv... per delle regole, per delle leggi. Che sono infatti, in un certo senso, i principî del contrapposto, del chiaroscuro, del lume e dell'ombra, del rilievo, della profondità, della prospettiva, della convenienza psicologica e del parco uso dei colori, se non le grandi leggi

pittoriche, che nel sistema di Leonardo fanno riscontro alle leggi della natura?

Ha torto in fondo il Berenson di spaventarsene e di tenerle per degli esempi di un primo incartapecorimento accademico. In Leonardo sono solenni e vive, perchè rappresentano quell'inquadratura universale, che fa di un'opera d'arte un mondo analogo al mondo. Per quanto rigorose e nette, non servono a chi manca di genio. Fin dalle prime pagine del *Trattato,* Leonardo aveva detto che ci sono delle scienze imitabili e delle scienze inimitabili. « Le scienze che sono imitabili sono in tal modo, che con quelle il discepolo si fa uguale all'autore, e similmente fa il suo frutto; queste sono utili all'imitatore, ma non sono di tanta eccellenza quanto quelle che non si possono lasciare per eredità, come le altre sostanze. In fra le quali la pittura è la prima; questa non s'insegna a chi natura nol concede, come fan le matematiche, delle quali tanto ne piglia il discepolo, quando il maestro gliene legge » (18).

Si capisce, ad ogni modo, come lo stesso rigore e la stessa parzialità di queste leggi gli siano cari, perchè non mai come quando una regola è scomoda, ci si illude che sia davvero obbiettiva. Quando guardava un qua-

dro, Leonardo infatti si andava persuadendo che, come le leggi naturali, anche quelle leggi che aveva in verità concepite lui, gli fossero state imposte da una fatale determinatezza dell'arte, di cui si sentiva l'umile schiavo. Coi pennelli nel pugno, vedendosi a poco a poco nascere un microcosmo dinnanzi agli occhi, si persuadeva invece d'avere imposte quelle leggi con la sua volontà creatrice.

« Per questo concluderemo — scrive della pittura — non solamente essere scienza, ma una deità essere con debito nome ricordata, la quale deità ripete tutte le opere viventi fatte dal sommo Iddio! » (19). È arriva alla conseguenza logica di questa premessa: sente crescere in sè medesimo la forza di un Dio.

« La Deità che ha la scienza del pittore, fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina » (20).

*

Mi si potrà dire che per dipingere un quadro, non ci sarebbe nessun bisogno di partire da così lontano e di avere delle ambizioni così vaste, e che forse Leonardo, nel tempo stesso in cui vedeva nella natura un ordine da ricomporre, ci vedesse, come gli

altri pittori del Rinascimento, anche un semplice spettacolo da imitare. Niente di più probabile. Sta di fatto però, anche se in parte egli ha visto la natura come i suoi contemporanei e anche se i contemporanei hanno in parte vista la natura come lui, che si sente in Leonardo una volontà architettonica, un'ambizione smaniosa di lottare contro la tela e contro le mestiche, di cui non si vede traccia negli altri. Che Leonardo fosse sempre scontento di sè medesimo non deve meravigliare, quando si pensa che, dipingendo un quadro, si struggeva di creare un piccolo mondo. Partendo da più lontano e volendo arrivare più in là, si fermava poi, fatalmente, allo stesso punto degli altri; ma a noi la smania di questo filosofo sognatore servirà più dell'opera dell'artista. Come Cristoforo Colombo, si può dire di Leonardo che ha scoperto l'America credendo di andare in India. La chiave della sua estetica è in questo inutile struggimento, in questa bizzarra e immortale infatuazione di idee.

(1) Richter, 20.
(2) B. 36.
(3) B. 9.

(4) B. 70.
(5) B. 34.
(6) B. 10.
(7) B. 19.
(8) Kant, *Critica del Giudizio*. Traduz. di A. Gargiulo, Bari, Laterza, pag. 45.
(9) B. 18.
(10) B. 23.
(11) B. 15.
(12) B. 15.
(13) B. 3.
(14) B. 18.
(15) B. 5.
(16) Anche il Ghiberti, nei *Commentarii*, scrive che la pittura è filosofia; ma si tratta, mi pare, di una semplice coincidenza di parole.
(17) B. 121.
(18) B. 4. — Vedi, a questo proposito, Kant quando scrive che « il genio è il talento di produrre ciò di cui non si può dare una regola determinata » (Op. cit., pag. 44) che « tutto ciò che Newton ha esposto nella sua immortale opera dei principi della filosofia naturale, per quanto a scoprirla sia stata necessaria una grande mente, si può bene imparare; ma non si può imparare a poetare genialmente, per quanto siano minuti i precetti della poetica ed eccellenti i modelli », (pag. 45).
(19) B. 130.
(20) B. 65.

LA GARA CON LA NATURA

Ricapitolando, diciamo che Leonardo non ha visto nell'universo, come gli altri pittori del Rinascimento, quella che si potrebbe chiamare una pittura distesa in profondità, ma un ordine disciplinato da delle leggi; che non ha offerto come modello al pittore una semplice superficie, ma gli ha imposto l'esempio di questo universo ordinato, perchè ispirandosene facesse dell'opera d'arte un mondo costituito secondo un ordine analogo.

Si potrebbe dunque concludere che un'opera d'arte non è semplicemente il ristretto della natura, che la natura e il microcosmo costruito sul suo modello possono chiamarsi diversi, soltanto perchè l'una è grande e l'altra è piccola? Un'opera d'arte suscita apparentemente nell'uomo le stesse idee, lo fa fremere dello stesso piacere e si sottopone alla stessa disciplina di grandi leggi. Che differenza c'è — allora — tra un'opera d'arte e la natura? Qui è la chiave dell'enigma estetico di Leo-

nardo. Nel suo pensiero l'opera d'arte si modella sul mondo; ma poi gli si contrappone; e in ultima analisi si vede che l'opera d'arte non conta, che perchè è diversa dalla natura. Ma in che modo? Abbiamo visto finora in che maniera le rassomigli. Vedremo, in questo capitolo, come l'opera d'arte trovi la sua giustificazione umana.

Per arrivarci, sorprenderemo il pittore, dando un'occhiata alla natura e un'occhiata all'opera d'arte, nel momento in cui dà la vita al suo microcosmo, con dinnanzi il modello dell'universo. E' venuto infatti il momento di studiare la stoffa di quelle leggi, che disciplinano l'ispirazione dell'uomo.

« Con tali arti... ha conseguito tutto quello che può far la natura » (1) ha scritto un suo critico, il Lomazzo. Quali sono queste arti? Con che mezzi si costruisce questo piccolo universo simile e diverso dalla natura? Non certo imitandola. Quando si sappia che cosa Leonardo vedesse nella natura, non ci si può contentare di questa formula.

E' curioso notare come i critici di Leonardo cerchino di conciliare il principio dell'imitazione colla sua visione della natura. Allucinati dalle pagine in cui continuamente splende questo principio, non osano abbandonarlo e

lo torcono con tutte le astuzie che la provvidenza concede largamente ai critici d'arte.

Julius von Schlosser, per esempio, crede che il pittore in quanto imita « assimila colla fantasia» (2); James Wolff (3) scrive che l'arte, in Leonardo, non è soltanto « Imitazione della Natura », ma « in erster Linie Nachamung der Schönen Natur », e conchiude finalmente che l'arte imita sì la natura, ma scegliendo dalla natura certi elementi ne forma poi una figura ideale (4).

Capisco in verità che un pittore del Rinascimento, il quale vedeva già nella Natura la sua pittura, si immaginasse di imitare la natura, nel momento in cui riproduceva la sua stessa visione pittorica. Ma per Leonardo che concepisce la Natura come un ordine regolato da leggi, il principio dell'imitazione risulta insensato. E' inutile dire che l'arte non deve, quando bisognerebbe dire che non può imitar la natura. Il microcosmo pittorico non può essere infatti costruito imitando; perchè l'imitazione avrebbe un significato solo quando il pittore disponesse dei mezzi che ha avuto Dio. Dato che il pittore ha nel pugno un pennello ed una tavolozza e davanti agli occhi una tela, un muro o una tavola, come gli si può dire di imitar la natura?

Non ci si deve però meravigliare, se al principio dell'imitazione il *Trattato* offre tante pagine. E' un omaggio al sottinteso del tempo. Chi mai sarebbe riuscito — in un momento in cui trionfando di seconda mano per lo splendore delle opere a cui s'accompagnava, quel principio doveva essere universale e pieno di forza, a evitarlo in un trattato della pittura, dando appunto i precetti che insegnavano a catturare, inseguendola di ora in ora, attraverso i giochi irrequieti e dolci del sole, sin le più fuggitive apparenze della natura? La parola imitazione ha sopratutto un significato pratico: serve a evitare ogni volta una discussione di principio che s'imporrebbe, se Leonardo avesse voluto affermare continuamente il suo pensiero originale. Non per nulla infatti Leonardo si contraddice.

Ora, possiamo assumere come regola, con una certa prudenza, che quando Leonardo si oppone al ritmo del suo tempo, ci offre una più sicura garanzia di essere sincero, che quando si mette al passo con tutti gli altri; perchè è più facile lasciare un posto nel proprio pensiero a delle idee fatte, in nome del quieto vivere e per non rifarsi da capo ogni volta che si entra nell'argomento, quando si hanno degli ideali rivoluzionari, che non fare

il rovescio: e cioè lasciare un piccolo cantuccio, come dinanzi a un diritto di consuetudine, a quelle idee, che per essere state concepite contro le idee del tempo devono esser robuste, per poi credere profondamente ai luoghi comuni.

Dobbiamo ammettere che il pensiero estetico di Leonardo non ha trovato una formula precisa, vigorosa e cosciente, come quella a cui si contrappone. La formula dell'imitazione rappresentava infatti uno dei primi tentativi di attività puramente estetica del Rinascimento; mentre il principio estetico di Leonardo, che in questo studio cerchiamo appunto di formulare, rimane ancora a mezzo tra il sentimento e l'idea. Senonchè possiamo dire che il fatto stesso di apparir nel *Trattato* tra il lusco e il brusco, non sempre chiaro, ma sempre impetuoso e profondo come un fiume in cerca di sbocco, ci dimostra come questo principio sia nello stesso tempo selvatico e vero.

Qualsiasi formula filosofica vorrebbe abbellirsi di simmetrie ed ha una vaga nostalgia di sonorità. Questo è uno dei più grandi e dolci pericoli della filosofia: pochi filosofi infatti non sono stati trascinati a segreti compromessi con la verità, dal bisogno di darle una forma architettonica. Kant che cerca di-

speratamente una sintesi a priori per la *Critica del Giudizio,* non è forse un esempio di questo bisogno di simmetria, che fa parte più dell'estetica che della logica? Con le parole uno scrittore può *dimostrar tutto.* Ogni formula è fatta di rinunzie e talvolta non è difficile sacrificare un concetto che spunti al di là del giro di una definizione. Ma non è questo il caso del principio estetico di Leonardo, frutto spontaneo e quasi informe di una lunga meditazione, ultimo risultato filosofico delle esperienze pratiche di un pittore, che sorvegliava i suoi sentimenti.

Leonardo ci parla della sua estetica con una innocenza brutale, senza chiuderla in nessuna definizione; e un sospetto di manierismo non può infirmare davvero delle idee che sono state tanto sofferte. Quello in cui, più che espresse, vengono affermate, tradotte in canto, è il momento solenne in cui Leonardo parla a sè stesso del mistero della crezione. In un'ora di così profonda sincerità, un artista lontano da tutti gli uomini e di fronte a sè stesso non si lascia sopraffare dalla nostalgia di nessuna formula architettonica, decorativa e inesatta.

*

Quale è dunque il principio che regola i rapporti tra il mondo della natura e il mondo dell'arte, e stabilisce in che modo si contrappongono? Lo cercheremo al solito nei meandri dell'arte « più universale », nella pittura, e nelle leggi che impone all'uomo. Abbiamo già visto che cos'è la sua *necessità*: una superficie che deve rimaner piana. Quali potrebbero essere le leggi, poichè se ne vede un così gran numero, spesso tanto contradittorie, che ne fanno un'arte disciplinata? Scegliamone due, che mi sembrano gli archi di volta del sistema. Una è contenuta nel passo: « La pittura è fondata sulla prospettiva (5) »; l'altra nel passo: « I suoi scientifici e veri principî prima ponendo che cos'è corpo ombroso (6) »...

La pittura è dunque, da una parte prospettiva, dall'altra ombra.

La prima legge si riferisce ai rapporti dello spettatore con le cose raffigurate sopra la tela, la seconda ai rapporti tra le cose e l'atmosfera del quadro; e poichè la legge della prospettiva regola il modo di assorbire le cose nella profondità degli sfondi, e la legge dell'ombra quello di rilevarle sulla superficie, ci si potrebbe meravigliare di vederle riunite nello stesso tempo come le due leggi fondamentali della pittura, se, come vedremo, que-

st'apparente contraddizione non venisse appunto risolta dal grande principio estetico di Leonardo.

✶

« La prospettiva, scrive Leonardo, la quale si estende nella pittura, si divide in tre parti principali, delle quali la prima è della diminuzione che fanno le quantità de' corpi in diverse distanze; la seconda parte è quella che tratta della diminuzione de' colori di tali corpi; la terza è quella che diminuisce la notizia delle figure e dei termini che hanno essi corpi in varie distanze » (7).

L'ombra, « nominata per il proprio suo vocabolo è da esser chiamata alleviazione di lume applicata alla superficie de' corpi, della quale il principio è nel fine della luce, ed il fine è nelle tenebre » (8).

La prospettiva è quella « investigazione ed invenzione sottilissima », la quale « per forza di linee fa parere remoto quel che è vicino, e grande quel che è piccolo ».

L'ombra è quell' « alleviazione di lume » senza cui le cose « saranno senza rilievo ». Due leggi opposte. In un passo del *Trattato* le troviamo riunite: « la prima parte della

pittura è che i corpi con quella figurati si dimostrino rilevati (mediante l'ombra) e che i campi di essi circondatori con le loro distanze si dimostrino entrare dentro alla parete, dove tal pittura è generata, mediante le tre prospettive, cioè diminuzione delle figure de' corpi, diminuzione delle magnitudini loro e diminuzione de' loro colori. E di queste tre prospettive, la prima ha origine dall'occhio, le altre due hanno derivazione dall'aria interposta infra l'occhio e gli obbietti da esso occhio veduti » (9).

Quando si pensa che Leonardo scrisse della pittura « è in sè cosa superficiale, e la superficie non ha corpo » (10), si vede tutta la solennità di questi principî, perchè tanto l'ombra che la prospettiva non sono che due maniere di ribellarsi contro una superficie, la quale è il fondamento stesso dell'arte.

Quando dipinge, quando cioè si trova con in pugno un pennello e dinnanzi un piano, Leonardo smania sopratutto di creare dei rilievi e delle profondità. Allorchè infatti, rivelando il fondo del suo pensiero attraverso il candore diafano degli argomenti con cui cerca di sostenerlo, cerca di stabilire una inutile gerarchia fra pittura e scultura, non si chiede già quale sia più « bella » dell'altra, o, come

quando contrapponeva pittura, scultura, poesia e musica, quale sia più « universale », ma « quale sia di maggiore i n g e g n o, d i f f i c o l t à e p e r f e z i o n e » (11). Attributi prìncipi, prima ancora della perfezione, sono l'i n g e g n o e la d i f f i c o l t à. L'ingegno è per Leonardo quello che si potrebbe chiamare il genio del rimedio, la scienza di risolvere i problemi insolubili. Un'arte di « maggiore ingegno » è dunque un'arte in cui il genio del rimedio è più necessario, in cui si offrono in maggior numero degli impacci. E il pittore è grande, più grande di uno scultore o di un musico, perchè disponendo semplicemente di quattro colori fondamentali, di un piano e di due grandi leggi, l'ombra e la prospettiva, « figura le cose trasparenti e lo scultore dimostrerà le naturali senza suo artifizio: il pittore ti mostrerà varie distanze con variamento del colore dell'aria interposta fra gli obbietti e l'occhio; egli le nebbie, per le quali con difficoltà penetrano le specie degli obbietti; egli le pioggie, che mostrano dopo sè i nuvoli con monti e valli; egli la polvere che mostrano in sè e dopo di sè i combattenti di essa motori; egli i fumi più o men densi; questo ti mostrerà i pesci scherzanti infra la superficie delle acque e il fondo loro; egli

le pulite ghiaie con varii colori posarsi sopra le lavate arene del fondo dei fiumi, circondati delle verdeggianti erbe, dentro alla superficie dell'acqua; egli le stelle in diverse altezze sopra di noi e così altri innumerabili effetti ai quali la scoltura non aggiunge » (12).

Tra la natura e l'arte, questa è la prima differenza fondamentale: la natura è sempre soggetta alle sue necessità, l'arte ha da superarle. Il Moeller van der Bruck (13) spiega ingenuamente questo furor del rilievo, come il bisogno di fondere la pittura con la scultura in una arte nuova. E questo tentativo gli è parso così difficile da giustificare, quasi per un esaurimento fisico dell'artista, tutte le opere che Leonardo ha lasciate incompiute. Ma quando osserva che la scultura sarà sempre più plastica della pittura e che non val la pena di affaticarsi su questa nuova botte delle Danaidi, il Moeller van der Bruck non pensa che il rilievo per Leonardo ha un valore soltanto perchè è miracolosamente suggerito sopra una superficie piana e che se Leonardo avesse avuto del marmo, il rilievo gli sarebbe parso di poca « speculazione » e goffo del tutto a provocar « meraviglia ». C'è dunque in questo atteggiamento qualcosa di più profondo. Perchè infatti Leonardo crede

la pittura superiore alla scultura? « La prima maraviglia che apparisce nella pittura — scrive — è il parere spiccata dal muro od altro piano, ed ingannare i sottili giudizi con quella cosa che non è divisa dalla superficie della parete; qui in questo caso lo scultore fa le opere sue che tanto paiono quanto elle sono, e qui è la causa che il pittore bisogna che faccia l'ufficio della notizia nell'ombre, che siano compagne de' lumi. Allo scultore non bisogna tale scienza perchè la natura aiuta le sue opere come essa fa ancora a tutte le cose corporee, dalle quali tolta la luce sono di un medesimo colore, e renduto loro la luce sono di varii colori cioè chiaro e scuro. La seconda cosa che al pittore con gran discorso bisogna, è che con sottile investigazione ponga le vere qualità e quantità delle ombre e lumi; qui la natura per sè le mette nelle opere dello scultore. Terza è la prospettiva, investigazione ed invenzione sottilissima degli studi matematici, la quale per forza di linee fa parere remoto quel che è vicino, e grande quello che è picciolo; qui la scultura è aiutata dalla natura in questo caso, e fa senza invenzione dello scultore » (14).

« Lo scultore — ripete in un altro passo — è aiutato dalla natura del rilievo ch'ella

genera per sè; e il pittore per accidentale arte lo fa ne' luoghi dove ragionevolmente lo farebbe la natura; lo scultore non si può diversificare nelle varie nature de' colori delle cose; la pittura non manca in parte alcuna. Le prospettive degli scultori non paiono niente vere, quelle del pittore paiono a centinaia di miglia di là dall'opera. La prospettiva aerea è lontana dall'opera. Non possono figurare i corpi trasparenti, non possono figurare i corpi luminosi, non linee riflesse, non corpi lucidi, come specchi e simili cose lustranti, non nebbie, non tempi oscuri ed infinite cose che non si dicono per non tediare » (15).

Leonardo crede che la pittura sia superiore alla scultura, perchè la pittura è più difficile. Ecco la difficultà! Leonardo ci rammenta tutto quello che non può far la scultura, con l'aria di rimproverarle d'essere un'arte povera, solo per farci ammirare, grazie al confronto, come la pittura sia ricca di difficoltà.

Così, nota in un altro passo come il pittore abbia « dieci varii discorsi », che sono anche chiamati « ornamenti del mondo » o « uffizi dell'occhio »... « co' quali esso conduce al fine le sue opere, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propin-

quità, moto e quiete. Lo scultore solo ha da considerare corpo, figura, sito, moto e quiete; nelle tenebre o luce *non s'impaccia,* perchè la natura da sè le genera nelle sue sculture; dei colori nulla, di remozione o propinquità se n'impaccia mezzanamente, cioè non adopera se non la prospettiva lineale, ma non quella dei colori, che si variano in varie distanze dall'occhio di colore e di notizia de' loro termini e figure. Adunque ha meno discorso la scultura, e per conseguenza è di minore fatica d'ingegno che la pittura » (16).

Questi « dieci ornamenti del mondo » sono semplicemente dieci difficoltà da risolvere. Non se ne « impaccia », scrive della scultura e per conseguenza è « di minore fatica d'ingegno ».

Quando mancano dunque queste « difficoltà » ? Quando l'artista « è aiutato dalla natura ». Quando mai l'arte è di più « sottile speculazione » ? Quando, senza essere aiutata dalla natura, raggiunge gli stessi effetti. Un'arte è dunque tanto più grande quanto più è umana e quanto meno è naturale.

« La pittura, scrive, è di maggior discorso mentale che la scultura e di maggior artificio o meraviglia che la scultura; conciossiachè la

scultura non è altro che quel che pare, cioè nell'essere corpo rilevato, e circondato di aria, e vestito da superficie oscura e chiara, come sono gli altri corpi naturali; e l'artificio è condotto da due operatori, cioè dalla natura e dall'uomo; ma molto è maggiore quello della natura » (17).

Infatti egli conclude: « la scultura con poca fatica mostra quel che la pittura pare cosa miracolosa, cioè a far parere palpabili le cose impalpabili, rilevate le cose piane, lontane le cose vicine; in effetto la pittura è ornata d'infinite speculazioni, che la scultura non le adopera. Nessuna comparazione è dell'ingegno, artificio e discorso, della pittura a quello della scultura, che non s'impaccia se non della prospettiva causata dalla virtù della materia, non dell'artefice.

« ... Ma la pittura, è di maraviglioso artificio, tutta di sottilissime speculazioni, delle quali in tutto la scultura n'è privata per essere di brevissimo discorso » (18).

Quelle suggestioni, infatti, che sono tutto il tessuto della pittura, « bisogna che il pittore se le acquisti per forza d'ingegno e si converta in essa natura, e lo scultore le trova di continuo fatte » (19).

Per questo Leonardo nota che « il basso

rilievo è di più speculazione senza comparazione al tutto rilievo, e si accosta in grandezza di speculazione alquanto alla pittura; perchè è obbligato alla prospettiva; e il tutto rilievo non s'impaccia niente in tal cognizione, perchè egli adopera le semplici misure come le ha trovate al vivo; e di qui, in quanto a questa parte, il pittore impara più presto la scultura che lo scultore la pittura. Ma per tornare al proposito di quel che è detto del basso rilievo, dico che quello è di men fatica corporale che il tutto rilievo, ma assai di maggiore investigazione, conciossiachè in quello si ha da considerare la proporzione che han le distanze interposte infra le prime parti de' corpi e le seconde, e dalle seconde alle terze successivamente; le quali se da te prospettivo saranno considerate, tu non troverai opera nessuna in basso rilievo, che non sia piena di errori nè casi del più o men rilievo... il che mai sarà nel tutto rilievo perchè la natura aiuta lo scultore; e per questo quel che fa di tutto rilievo manca di tanta difficoltà » (20).

Da tutti questi passi ci appare quello che dev'essere per Leonardo il secondo attributo di un'arte vera. Perchè l'arte, che invece di aiutarlo con l'ampiezza dei mezzi, deve limitare

l'artista con il rigore delle sue leggi, è tanto più grande quanto più chiede all'uomo « ingegno », quanto più gli offre « difficoltà ». L'artista ha da superare i limiti che la natura gli ha posto — e cioè la necessità dell'arte: ma deve riuscirci con il minimo dei mezzi e « non uscendo dalle misure » (21).

L'artificio, e cioè il segreto di risolvere un problema insolubile in maniera insospettata, è dunque, per Leonardo, uno dei fondamenti dell'arte, perchè suscita la meraviglia. Non ci si deve stupire se uno degli effetti che l'arte per Leonardo deve provocare nell'uomo è la « meraviglia » (22). La pittura, scrive, è di « maggior meraviglia » (23).

Anche un rimatore famoso del Seicento, cantò di una meraviglia, che sarebbe il « fin » del poeta; ma si trattava di una meraviglia più simile a quella che suscita nel pubblico il funambolo delle fiere, che della meraviglia di cui parla Leonardo nel suo *Trattato.* Si riaccostò invece a Leonardo qualche secolo dopo Baudelaire, quando scrisse: « *la beau est toujours étonnant* » (24). Questa formula non ha un vero significato che quando si nega la sua reciproca. Il sorprendente non è sempre bello, mentre il bello è sempre sorprendente. Quando si trova in Leonardo, questa « meraviglia » ha

l'aria d'appartenere, tutto sommato, a una classe abbastanza candida di stupori: quelli che provocano gli artifici più elementari, non dico di un'arte, ma di una tecnica. Se però si inquadra in tutto il sistema di Leonardo, questa meraviglia rivela un più sottile significato, ed è la stessa meraviglia dell'uomo, che diventa consapevole della propria potenza.

Il bello dunque ci maraviglia perchè ci rivela un'analogia imprevista con l'universo: e tutti questi piccoli mondi indipendenti e schiavi della natura, che sono le opere d'arte, ci meravigliano, da una parte perchè ognuno di noi prova dinanzi a loro il gradevole dispetto di scoprire una combinazione d'elementi che non avrebbe pensati; dall'altra perchè rammentano a noi stessi la forza di cui possiamo servirci per rivaleggiare con la natura. Questa scoperta ci sembra di nuovo impossibile, sùbito dopo che l'abbiam fatta; così che possiamo vedere nella meraviglia dell'uomo dinnanzi all'arte, la forza viva di un sentimento che si rinnovella ogni volta.

Anche Leopardi ne aveva notato il valore. Nel suo *sistema di Belle Arti* egli comincia così: « Fine - il diletto; secondario alle volte, l'utile. — Oggetto e mezzo di ottenere il

fine - l'imitazione della natura, non del bello necessariamente. Cagione prima del fine prodotto da questo oggetto, ossia con questo mezzo - la *meraviglia.....* La meraviglia così è prodotta dall'imitazione del bello, come da quella di qualunque altra cosa reale o verosimile: quindi il diletto delle tragedie, ecc., prodotto non dalla cosa imitata, ma dall'imitazione che fa meraviglia » (25). E una pagina dopo aggiunge: « Difficoltà d'imitare..... quindi la maraviglia nata dall'imitazione e il diletto nato dalla maraviglia » (26).

Leopardi ha scoperto una verità, che ha spiegato male. Noi ci maravigliamo, non perchè sia difficile di imitar la natura, ma perchè ci troviamo dinnanzi al continuo paradosso di un tutto raggiunto con una parte. Ogni artista infatti ha come supremo ideale *il tutto* della natura, l'universo infinito; senonchè, *la necessità* a cui è sottomessa ogni opera d'arte lo condannano come Tantalo a guardare un frutto che non s'acchiappa. Ma questo è appunto il genio: raggiungere una meta, quando non si potrebbe, superare la necessità di un'arte, senza violare le leggi che la governano. Tal prodigio provoca « meraviglia ». La meraviglia è tanto più grande, quanto più le leggi sono limitate e le *neces-*

sità rigorose. Nel campo della pittura, che è il nostro campo sperimentale, vediamo che la pittura ha come necessità una superficie che deve restar piana; come leggi fondamentali l'ombra e la prospettiva.

Ci si pone ora un problema. E il colore?

*

Leonardo non s'è molto preoccupato di questa, che per la pittura è la delizia fondamentale. Nessuno vuol riflettere a questo fatto, perchè tutti lo sanno; ma in verità non basta spiegarlo dicendo che Leonardo era un fiorentino, e che i fiorentini non erano coloristi. E' falso, prima di tutto, che i fiorentini fossero così poco coloristi come si dice; e non è detto d'altra parte, che per il fatto che i fiorentini non erano dei coloristi, anche Leonardo dovesse diventare un disegnatore. Come sconvolse la pittura del suo tempo con lo sfumato e la prospettiva aerea, che non sono un privilegio dei fiorentini, avrebbe potuto essere un colorista a dispetto delle sue origini. Rinunziò invece al colore, e non per caso o per abitudine. Perchè?

« La prima intenzione del pittore, scrive Leonardo, è fare che una superficie piana si

dimostri corpo rilevato e spiccato da esso piano; e quello che in tale arte eccede più gli altri, quello merita maggior laude; e questa tale investigazione, anzi, corona di tale scienza, nasce dalle ombre e dai lumi, o vuoi dire chiaro e scuro. Adunque chi fugge le ombre fugge la gloria dell'arte appresso i nobili ingegni, e l'acquista appresso l'ignorante volgo, *il quale nulla più desidera che bellezza di colori, dimenticando al tutto la bellezza e meraviglia di mostrare di rilievo la cosa piana* » (27).

Il fasto di colori è lasciato al volgo come gioia sensuale, e non artificio e speculazione.

« Solo la pittura — scrive ancora — si rende (28) ai contemplatori di quella, per far parere rilevato e spiccato dai muri quel che non lo è, ed i colori sol fanno onore ai maestri che li fanno, *perchè in loro non si causa altra meraviglia che bellezza, la quale bellezza non è virtù del pittore, ma di quello che li ha generati, e può una cosa esser vestita di brutti colori e dar di sè meraviglia a' suoi contemplanti per parer di rilievo* » (29).

Gli argomenti di Leonardo ci saranno dunque parsi inammissibili fino alle soglie di quella che invece stimiamo una verità. L'ultimo più di tutti. Ma forse per un gioco di

idee che può sembrare un po' strano, il più inammissibile è nel tempo stesso il più profondo; e questo passo oscuro è forse lo spiraglio attraverso cui potremo finalmente vedere quel principio estetico, che abbiamo cercato in tutti i ripostigli del *Trattato della pittura*. Leonardo s'è rifiutato di studiare le risorse magiche del colore, perchè la bellezza del colore « non è virtù dei colori, ma di quello che li ha generati ». La meraviglia che suscita un bel colore, non è cioè meraviglia artistica, prodotta dal miracolo dell'ingegno, che fa parere quello che non è, ma meraviglia bruta, che ci invade senza nessuno artifizio dinnanzi a una sostanza gradevole all'occhio di per sè stessa. Il colore non è arte, perchè è natura. Il colore è privilegio, strumento, e non impaccio della pittura; è un mezzo, non simile, ma identico a quello di Dio. Il colore non è un problema insolubile. Perciò gli sembra inutile di risolverlo. E poichè l'arte ha da rivaleggiare con la natura, senza usar dei suoi mezzi, giocare con i colori è per Leonardo facile e inammissibile. Allo stesso modo Bach e Beethoven, rifiutandosi di adoprare i suoni per quello che potevano contenere di gradevole all'orecchio, tendevano a delle frasi musicali, in cui le note, componendosi, divenis-

sero coordinate e spirituali come un'idea.

*

Che significa dunque questo paradosso di un pittore che sdegna il colore e cioè la sostanza e la bellezza stessa della sua arte; che innalza la pittura al supremo onore di arte universale, anzi di sola grande Arte, perchè si avvicina al mondo della natura più di tutte le altre, e poi le rifiuta il dolce privilegio di vestirsi, come la natura, dello spettro solare? Filosofia intellettualistica della pittura, hanno risposto dei critici. E' vero: ma in questa filosofia intellettualistica c'è qualcosa di più, c'è una concezione, non della pittura, ma dell'arte stessa, che sotto un'apparenza bizzarra nasconde una verità profonda. Questa verità è condensata in una piccola frase, che è rimasta smarrita tra i diluvi e le battaglie, descritte con tanta maestosa potenza, tra i luminosi precetti tecnici, con cui Leonardo insegnava a catturare la luce e a esprimere le passioni: « il dipintore disputa e gareggia con la natura » (30).

Al concetto dell'imitazione è sostituito quello della rivalità.

Ma non è tanto questo concetto che im-

porta, quanto l'esigenza che lo complica, limitandolo.

Per Leonardo la natura è un mondo compiuto e perfetto; e l'opera d'arte è un mondo compiuto e perfetto come la natura; ma quello che distingue l'opera d'arte dalla natura, quello che spiega come un'opera d'arte e un paesaggio ci piacciano o dispiacciano in due maniere, è che la natura è un tutto ottenuto con tutto, un infinito fatto di elementi infiniti, mentre l'opera d'arte è un tutto ottenuto con una parte, un infinito raggiunto con mezzi finiti: illudere ch'è perfetta quando è fatta con dei mezzi imperfetti, suggerire un tutto con una parte, ecco la contraddizione splendente di cui s'arricchisce come di una luce ogni opera d'arte. Ciò che godiamo nell'arte e non godiamo nella natura, è proprio il mistero e l'incredibile magìa di un aspetto della vita, ricostruito per suggestione.

Noi non apprezziamo infatti un quadro che come un miracolo, paragonando d'istinto e inconsci i pennelli, i quattro colori fondamentali, il carboncino e la tela con la infinita potenza della natura.

Chi proverebbe un piacere artistico dinnanzi a un quadro, se l'aria trasparente non fosse resa con delle mestiche opache, se gli

interminati orizzonti non fossero suggeriti in un rettangolo chiuso da quattro confini d'oro, se il rilievo non s'imponesse per forza d'ombre sopra una superficie, se gli spazi non violassero l'impenetrabile durezza d'un piano? Noi godiamo in un'opera d'arte tutto quello che non si potrebbe fare e si fa lo stesso, e il piacere che ci dà un'opera d'arte è proporzionato alla povertà dei suoi mezzi; poichè non ci preme tanto che un artista raggiunga il tutto, di cui abbiamo un modello nella natura, quanto che lo raggiunga miracolosamente, e noi non chiediamo a un'opera d'arte di essere simile alla natura, ma di vincerla in una lotta disuguale.

Questo è il nucleo di verità eterna che si può cavare da tutti gli errori del *Trattato* di Leonardo.

Per quanto ci sia arrivato attraverso a un laborioso processo di idee, di sentimenti e di studi, che non ha certo affaticato la mente degli altri pittori, e che può essere discutibile, il principio è vero anche per loro ed è vero anche per noi. Nella seconda parte di questo studio, ci sforzeremo di svilupparlo. Notiamo, per ora, che questa scoperta ci dimostra come Leonardo fosse veramente grande, nel senso classico; perchè se da una parte

si capisce che soltanto nel suo mondo spirituale potesse maturare l'idea, che faceva dell'opera d'arte un rivale dell'universo, facilmente in quel furore ciclopico Leonardo avrebbe dovuto sognare una fantastica liberazione dalla tecnica della pittura e volendo ingrandirsi i mezzi, a misura che il fine diveniva più vasto, naufragar nell'immenso. Michelangelo ha avuto il suo momento di gigantesca pazzia, quando ha pensato di scolpire una montagna della Versilia. Ma Leonardo ha scritto: « Dico esser più difficile quella cosa che è costretta a un termine, che quella che è libera ». E si è costretto a un termine. Ora, egli non aveva tollerato nessun limite alle sue indagini, nessun mistero nei vasti moti dell'universo. Oltre che pittore, egli era scultore, architetto, chimico, fisico, naturalista; viveva perciò tra i frutti più opulenti della natura e tra le forme più belle e varie dell'arte, in mezzo ai segreti umani e divini dell'universo. Sapeva che la natura rapprende in una unità i colori, le forme e le architetture, e le immerge nella profondità dello spazio. Mi pare che non sia stato abbastanza ammirato come quest'uomo, in cui si riassumevano così vaste esperienze, non abbia pensato, quando volle dar fondamento a un mi-

crocosmo, fatto sul modello della natura, di liberarsi da tutte le vecchie leggi dell'arte, di gonfiare e scavare una impassibile superficie piana, di inquadrarla in un edificio; di assumere dalla natura lo spazio, la materia, i segreti chimici; dall'arte i suggerimenti segreti e le tecniche, per arrivare a un mondo compiuto attraverso a delle miracolose magie.

In questo senso forse Paul Valéry, il nostalgico del cilicio, il poeta che seppe cantare la dolcezza della regola, è l'ultimo discepolo intellettuale di Leonardo. Il maestro non si sente tanto nella sua « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (« *quant au vrai Léonard, il fut ce qu'il fut* (31), come in una prosa intitolata: « Au sujet d'Adonis ». Qui Valéry scrisse:

« Les exigences d'une stricte prosodie sont l'artifice qui confère au langage naturel les qualités d'une matière resistante, étrangère à notre âme et comme sourde à nos désirs. Si elles n'étaient pas à demi insensées et qu'elles n'excitassent pas notre révolte, elles seraient radicalement absurdes. On ne peut plus tout faire, une fois acceptées; on ne peut plus tout dire; et pour dire quoi que ce soit, il ne suffit plus de le concevoir fortement, d'en être plein et énivré, ni de laisser

échapper de l'instant mystique une figure déja presque tout achevée en nôtre absence. A un dieu seulement est reservé l'ineffable indistinction de son acte et de sa pensée. Mais nous, il faut peiner; il faut connaître amèrement leur différence » (32).

Valéry non sa scindere l'arte da questa voluttuosa sofferenza della Regola: « Nous avons arrêté — scrive — de soumettre la nature — je veux dire le langage — à quelques autres règles que les siennes, et qui ne sont pas necessaires, mais qui sont nôtres; et même que nous poussons cette fermeté jusqu'à ne pas daigner de les inventer: nous les recevons telles quelles » (33).

Ecco Leonardo! L'idea di una limitazione volontaria riempie anche le pagine del *Tra i due mondi* di Guglielmo Ferrero e del *Système des Beaux Arts* di Alain, ma trova in Valéry, più che il suo filosofo, il suo poeta. Per Valéry, come per Leonardo, questo è stato un problema autobiografico e Valéry deve ammirare il suo vecchio maestro sopratutto per la divina civetteria, con cui Leonardo ha voluto allargare fino agli orli del pensiero umano il suo ideale di artista, senza irrobustire, anzi restringendo i mezzi con cui doveva esprimerlo nella cornice di un quadro,

e ha allontanato il punto di partenza dal punto di arrivo fino che gli era possibile, quasi per dare alla sua opera d'arte lo splendore di una sublime scommessa.

(1) LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590. CXIV.

(2) JULIUS VON SCHLOSSER, *Materialien zur Quellenkunde der kunst geschichte*, III, Wien, 1916.

(3-4) JAMES WOLFF, *Leonardo da Vinci als Aestetiker*, Jena, 1907.

(5) Richter, 50.

(6) B. 29.

(7) B. 479.

(8) B. 133.

(9) B. 133.

(10) B. 433.

(11) B. 34.

(12) B. 36.

(13) MOELLER van der BRUCK, *Die Italienische Schönheit*, München, 1913.

(14) B. 39.

(15) B. 34.

(16) B. 32.

(17) B. 36.

(18) B. 34.

(19) B. 35.

(20) B. 33.

(21) LORENZO GHIBERTI, *Commentarii*, II, 31

(22) Richter, 655.

(23) id.

(24) BAUDELAIRE, *Curiosité Esthetiques*, edit. Conard, Paris, pag. 268.

(25) LEOPARDI, *Pensieri*, Lemonnier, Firenze, 6.

(26) Op. cit., 8.

(27) B. 406.

(28) L'edizione di Vienna aggiunge: « cosa meravigliosa ».

(29) B. 120.

(30) Richter, 662.

(31) PAUL VALERY, *Varieté*, Paris, pag. 210.

(32) Id., Op. cit., pag. 64.

(33) Id., Op. cit., pag. 65

SECONDA PARTE

*

DEL BELLO DI NATURA

Una nuova definizione dell'opera d'arte, come ce l'ha data Leonardo, non può servire che da trampolino. Sapendo che un'opera d'arte è un tutto ottenuto con una parte, siamo appena al principio. Nel pensiero di Leonardo, come nel pensiero di Kant, il problema dell'arte, o più precisamente quello dell'opera d'arte (l'opera d'arte è un oggetto, l'arte una attività; si capisce quindi come Leonardo, che amava le cose concrete, trattasse più volentieri dell'oggetto, che dell'attività), è distinto dal problema del bello. Un quadro, in cui si ritrovi tutto quello che Leonardo ha scritto dell'opera d'arte, può essere brutto. Come risolve dunque, Leonardo, il problema del bello?

*

La sua soluzione — in questo senso — non ci serve: è parziale e imprecisa. « Bellezza, scrive Leonardo, la quale solo consiste

nella divina proporzionalità delle predette membra insieme composte, le quali solo in un tempo compongono essa divina armonia di esso congiunto di membra » (1).

Il bello, per Leonardo, è la proporzionalità armonica. In un altro passo, Leonardo ci dice più chiaramente che cos'è la proporzionalità armonica.

« La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenze, e per l'una e per l'altra si può dimostrare molti morali costumi, come fece Apelle con la sua Calunnia. Ma della pittura, perchè serve all'occhio, senso più nobile che l'orecchio, obietto della poesia, ne risulta una proporzione armonica; cioè, che siccome di molte e varie voci insieme aggiunte ad un medesimo tempo, ne risulta una proporzione armonica, la quale contenta tanto il senso dell'udito, che gli uditori restano con stupente ammirazione quasi semivivi. Ma molto più faranno le proporzionali bellezze di un angelico viso posto in pittura, dalla quale proporzionalità ne risulta un armonico concento, il quale serve all'occhio nel medesimo tempo che si faccia dalla musica all'orecchio. E se tale armonia delle bellezze sarà mostrata

all'amante di quella di che tali bellezze sono imitate, senza dubbio esso resterà con istupenda ammirazione e gaudio incomparabile e superiore a tutti gli altri sensi. Ma dalla poesia, la quale si abbia a stendere alla figurazione d'una perfetta bellezza, con la figurazione particolare di ciascuna parte della quale si compone in pittura la predetta armonia, non ne risulta altra grazia che si facesse a far sentire nella musica ciascuna voce per sè sola in varii tempi, delle quali non si comporrebbe alcun concento, come se volessimo mostrare un volto a parte a parte, sempre ricoprendo quello che prima mostrarono, delle quali dimostrazioni l'oblivione non lascia comporre alcuna proporzionalità di armonia, perchè l'occhio non le abbraccia con la sua virtù visiva ad un medesimo tempo. Il simile accade nelle bellezze di qualunque cosa finta dal poeta, delle quali, per esser le sue parti dette separatamente in separati tempi, la memoria non riceve alcuna armonia » (2).

Ma non è chi non veda come risolvere il problema del bello a questo modo, sia, presso a poco, non risolverlo affatto. Partendo dal concetto di opera d'arte, come di un tutto ottenuto con una parte, continueremo dunque

noi a ragionare della bellezza, sulla base che ci siamo fatta negli altri capitoli.

Notiamo subito che il bello è unito al piacere. Delle molte definizioni, in cui Kant ha cercato di catturare l'essenza della bellezza, citerò una sola, che riassume molte delle sue idee estetiche, e che ci offre un buon fondamento: « Il bello è ciò che, senza concetto, è riconosciuto come oggetto di un piacere necessario » (3) e « universale » (4). Il fatto che si riconosca il bello come oggetto di un piacere necessario, senza concetto, distingue il bello dal buono.

« Per trovare buono un oggetto, scrive Kant, io debbo sempre sapere che cosa deve essere, cioè averne un concetto. Per trovare in esso la bellezza io non ho bisogno di ciò. I fiori, i disegni liberi, quelle linee intrecciate senza scopo che vanno sotto il nome di fogliami, non significano niente, non dipendono da alcun concetto, e tuttavia piacciono » (5).

Questa idea è assai discutibile. Come si può apprezzare un dramma, un romanzo « senza concetto »?

Il fatto che si riconosca il bello come oggetto di un piacere universale distingue il bello dal piacevole.

« Per ciò che riguarda il piacevole, scrive

Kant, ognuno riconosce che il giudizio che egli fonda su di un sentimento particolare, e col quale dichiara che un oggetto gli piace, non ha valore se non per la sua persona. Perciò quando qualcuno dice « il vino delle Canarie è piacevole „ sopporta volentieri che gli si corregga l'espressione, gli si ricordi che deve dire « è piacevole a me », mentre « quando egli dà per bella una cosa, pretende dagli altri lo stesso piacere; non giudica solo per sè, ma per gli altri e parla quindi della bellezza come essa fosse una qualità della cosa » (6). Perciò se qualcuno dicesse la « Divina Commedia » è brutta, reagirebbe.

Il bello è dunque l'oggetto di un piacere particolare. Serviamoci, per spiegare più precisamente la natura di questo piacere artistico, dell'idea di maraviglia, che ha attraversato il pensiero di Leonardo come un insetto passa dall'ombra al sole. Davanti alla bellezza, noi siamo invasi da una maraviglia, che si rinnovella ogni volta; e mi domando se non desideriamo di rivedere certe opere d'arte, che per controllare il mistero di questa imprevedibile maraviglia. Il bello ci maraviglia, poi ci forza ad ammettere che non poteva essere diverso, e che per ciò non avevamo il diritto di rimaner stupefatti. Non ci maraviglia dun-

que soltanto, ma ci fa pentire di un sentimento, che deve sempre rinascere, complicandosi di pentimenti anticipati. E in verità non ci maravigliamo tanto della forma di un'opera d'arte, *che non si può mai prevedere,* come della concordanza stessa del nostro spirito con l'oggetto di questo stupore. Ci sentiamo in armonia con la causa della nostra sorpresa. Il piacevole non ci maraviglia a codesto modo; ad ogni modo, la sorpresa che provoca in noi si esaurisce in pochi secondi, e non ha forza che una sola volta. Il sapore di un frutto non è imprevedibile. Concludiamo dunque che questo piacere disinteressato, per il quale esigiamo un consenso universale è una « concordanza sorprendente con un tutto imprevedibile », e, per quel che riguarda il bello artistico in particolare, « la coscienza che nessuno, fuorchè l'artista, avrebbe potuto crearlo ».

✶

Esaminiamo, per cominciare, il bello di natura. L'hanno negato quei filosofi che del bello e dell'arte avevano fatti due sinonimi, ma, per quanto ingegnosa, questa rimane sempre una scappatoia; il bello natu-

rale, nonostante il gioco filosofico che l'ha voluto distruggere, ha continuato a commuovere gli uomini e non ha perso, come sanno coloro che vogliono comprare una villa in campagna e amano le vedute larghe e le finestre aperte su dolci e vasti orizzonti, neppure il suo valore economico.

Faccio anzi notare come gli uomini godano il bello naturale assai più profondamente che quello artistico. Chi non ammira un bel paesaggio, o una bella donna, o un bel uomo? Tutti almeno sentono il bisogno, guardando il mondo, di giudicarlo. Tutti, quando si tratta di scegliere fra due bellezze della natura, sanno che cosa preferiscono e smaniano di dirlo; ed è una conferma del loro piacere il fatto stesso che gli uomini sentano il bisogno di esprimere su questa materia un giudizio e godano esprimendolo; perchè chi non gode davvero e non trabocca di un sentimento non si strugge nemmeno di confidarlo. Pochi invece, a paragone di tutti gli uomini che giudicano della bellezza naturale, sentono il *bisogno* di giudicare le opere d'arte e godono giudicandole.

Del bello artistico parleremo tra poco; chiedo, intanto, che si tenga conto di quello che abbiamo rilevato a proposito del bello natu-

rale, perchè il fatto stesso che il piacere dinnanzi al bello di natura sia un sentimento universale e quello dinnanzi al bello dell'arte sia il privilegio di una *élite* m'ha fatto sempre pensare. Semplice com'è, spinge chi ci riflette sopra una strada, che può essere nuova e non è forse cattiva; ci persuade per cominciare che si può godere il bello della natura con l'istinto soltanto, senza che lo spirito debba essersi assuefatto, attraverso agli studi, a quel godimento; ci dimostra che possiamo ammirare una bella campagna anche senza esaminare noi stessi — spalancati dinnanzi a lei come alberi nel vento.

Noi godiamo infatti la natura senza possedere la chiave del godimento.

La prima definizione del bello naturale potrebbe essere questa: « Il bello naturale è quello che ci dà un piacere e che ci obbliga ad ammetterlo senza che possiamo spiegarlo ».

Si è già cercato di chiarire il mistero di questa voluttà incomprensibile. Kant ha scritto che gli uomini godono guardando un oggetto della natura, non tanto perchè l'hanno giudicato bello, quanto perchè l'ha creato la natura, così che il piacere verrebbe distrutto se ci

rendessimo conto di aver scambiato per naturale un oggetto fabbricato dall'uomo.

Questa è una spiegazione. Ma si può dire ancora che la natura ci riempie di questo piacere inesplicabile, perchè ci si presenta come un risultato dato.

Prendiamo per esempio un paesaggio, un fiume, una donna, che abbiamo ammirati. Questa bellezza, che esiste, poichè ci commuove e ci spinge a giudicarla, ci appare come un misterioso infinito, di cui noi non ci spieghiamo nè la materia, nè l'origine, nè lo scopo.

Affacciamoci alla finestra da qualunque casa di campagna. Avremo dinnanzi agli occhi un paesaggio, che sarà per noi, anche se rinserrato tra gole anguste, senza orizzonti e violetto d'ombra, uno scenario infinito.

Perchè ogni pezzo di natura, che è composto di materia infinita, divisa e suddivisa in forme innumerabili e perennemente mutevoli, si distende attraverso spazi infiniti; e così il corpo di una donna chiuso apparentemente in un contorno, come il paesaggio è chiuso da un orizzonte, ci rivelerà poi l'armonia paradossale che compone un tessuto trasparente e roseo — trama e incrocio di colori e di linee infinitamente rinascenti e scolo-

ranti, sotto cui trapelano, battendo, le vene cariche di sangue.

Ma, come diceva un grande filosofo, qualunque oggetto della natura non ci sembra soltanto infinito, ma anche dolcemente misterioso, perchè lo conosciamo senza capirlo. Che cosa sono, in ultima analisi, quegli spazi, quella pietra e quegli alberi di un paesaggio; o quei colori, quei pori, quella pelle, quella luce che brilla negli occhi di una fanciulla? Di questo si meraviglieranno forse coloro che hanno sempre creduto di vedere la natura come guardavano i quadri, e che anche spaziando con gli occhi fuori della finestra, o ripensando a una donna, vedono un quadro di paese o un ritratto.

Ma se è vero da una parte che tutti noi abbiamo sempre fatto, per goderla come bellezza e per conoscerla come realtà, un'illusoria sintesi della natura, è vero d'altra parte che l'inquietudine e insoddisfazione, di cui quella sintesi ha lasciato il nostro spirito pieno, ci dimostrano come in noi rimanga ancora un sentimento di rivolta contro noi stessi. E, anche se dobbiamo farlo ogni giorno, noi ci accorgiamo che questa sintesi della natura ci è imposta dalla nostra condizione di uomini, e che è un espediente per sfuggire a una specie di diuturno naufragio nell'infinito.

« Il sentimento che si prova alla vista di una campagna, o di qualunque altra cosa v'ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti, scrive Leopardi, quantunque dilettosissimo, è pur come un diletto che non si può afferrare, e può paragonarsi a quello di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere; e perciò lascia sempre nell'anima un gran desiderio; pur questo è il sommo dei nostri diletti, e tutto quello ch'è determinato e certo è molto più lungi dall'appagarci di questo, che per la sua incertezza non ci può mai appagare (7) ».

La natura soltanto ci intride di un desiderio, che è allo stesso tempo una sofferenza e una gioia, di un sentimento che è insieme ingrato e gradevole. Non rimane in noi nessun sentimento di pena quando abbiamo guardato un quadro o letta una poesia. Ci restano invece spesso delle immagini così ben disegnate e tante luminose moltitudini di ricordi piacevoli, che non desideriamo nè di rivedere il quadro, nè di rileggere la poesia, per paura di sentirci impoverire la seconda, di una immensa e invisibile ricchezza accumulata la prima volta.

Se gli anni infatti non sono riusciti a trasformare il nostro gusto e i nostri giudizi,

quando rivediamo il quadro o rileggiamo la poesia, non ci sembra di riempire finalmente un vuoto, una lacuna, che col suo ricordo ci avesse dato fastidio, nè di placare il desiderio di qualcosa che si fosse misteriosamente consunto; ma ci sembra di arrivare dinnanzi all'opera d'arte, coll'immagine antica ben viva in noi, e quello che scopriamo ancora in quell'opera d'arte e il nuovo piacere o il nuovo dispiacere che ci riempiono, si aggiungono al ricordo intatto che ne avevamo come delle decorazioni.

Ma chi ha guardato un paesaggio o una donna sa come appena ha smesso di guardarli se ne dimentichi. Quanti uomini non sono riusciti a ricordare il colore degli occhi amati! Non si smarriscono infatti l'intero scheletro di un paese o tutti i lineamenti di un viso; nè si dissolvono dei ricordi generici di piacere; ma si perdono quelli che vorrei chiamare i connotati della natura. Qualche giorno, qualche ora, e anche qualche minuto dopo aver guardato un bellissimo paesaggio o una bella donna, l'uomo non ha più in sè stesso che una bruma soave di sentimenti.

Ce ne offre una prova il nostro assiduo bisogno di rivedere il paesaggio o la donna e più ancora lo stupore gradevole che ci invade,

anche a pochi minuti di intervallo, tutte le volte che li rivediamo. Ogni nuovo incontro è come una rettifica, un riordinamento di tutti quei lineamenti, che si erano dissolti e scomposti nella nostra memoria.

Ma che vuol dire questa vaghezza e brumosità di immagini deliquescenti e gradevoli, se non che siamo rimasti come esclusi a guardare un oggetto che non c'è stato concesso di possedere? Si può dire che il bello naturale sia come Venere, che si ritrovava vergine dopo ogni notte di amore. Si può aggiungere che di fronte alla natura noi siamo come uno scolaro, che abbia sentito spiegare in gran fretta un teorema, di cui abbia intravisto come in un barlume il filo del ragionamento, ma di cui sappia il giorno dopo distinguere, tra le nebbie di una dimostrazione dimenticata, soltanto il titolo.

Rispetto agli oggetti della natura, noi possiamo servirci solamente di quella che gli psicologi chiamano «memoria bruta». Per questo dicevo che la natura ci appare come « un risultato dato », che possiamo conoscere come lo scolaro impara l'enunciazione di un teorema; che possiamo godere, come Marte godeva Venere, ritrovandola intatta ogni volta; ma che non ci sarà mai possibile di far nostra

e che non riusciremo a dimostrare a a spiegare. Dobbiamo insomma contentarci di sentire davanti al bello naturale un inesplicabile godimento.

*

Possiamo dunque concludere, più precisamente, che « il bello naturale è quello che ci dà un piacere, che non possiamo spiegare sottoponendo la natura a delle leggi estetiche ».

Ora, una legge estetica mi sembra quella che « sottintendendo o enunciando un fine e una *necessità* (8) limita i mezzi con cui si può raggiungere il fine violando le *necessità* ».

La maggior parte degli uomini, che ammirano la natura, si illudono di sottoporla a una legge estetica, come se si trattasse di un quadro. Vedremo più tardi perchè questo non sia possibile; notiamo invece, per ora, come la natura sfugga a una legge, soltanto per il fatto che è un divenire continuo.

Si è già accennato al valore, che ha, quando noi consideriamo un frammento di natura, il *moto,* per cui lo spettacolo che ci è dinnanzi muta come per una inquieta e perpetua ansia, come per una misteriosa nostalgia

delle combinazioni ancora possibili; ma noi siamo così avvezzi a fare uno schema intellettuale della natura e a rappresentarci quello che è perennemente vario come se fosse definitivo ed immobile, che non pensiamo più al significato del movimento.

Una legge estetica, che, per chi giudica, serve dunque da metro, richiede prima di tutto che l'opera misurata sia ripetibile o immobile. Immobili sono un quadro, una statua, una chiesa; una musica, una danza sono ripetibili. Il movimento nella danza non ha nulla a che fare col moto della natura; prima di tutto perchè il moto della natura non è, come quello della danza, regolato da una volontà — la soluzione religiosa non ha valore in estetica — poi perchè ogni movimento di una danza può essere considerato da due punti di vista: o in sè stesso, e allora grazie all'illusione della luce e dei colori, lo godiamo come si godono i quadri e come si godono le statue, dimenticandoci che il ballerino sia un uomo — e la danza non è più arte quando ce ne ricordiamo —; o come anello di una catena, come tramite da un gesto a un altro, e allora acquista il valore di una nota in una frase musicale. Ma tanto nel primo caso come in quest'ultimo, la sorgente del piacere estetico è

ripetibile, e perciò possiamo assoggettarla a una legge.

Noi non possiamo dunque sottomettere a nessuna legge estetica la natura, che ci si presenta come un divenire perenne, e, per la legge di causalità, non più libero. (Non insisto, poichè dopo Kant non è più necessario, sulla libertà, che è il primo principio dell'arte).

Un mondo come quello della natura è un mondo « in cui tutto succede »: è dunque soggetto alle leggi fisiche e a quelle morali. Ce lo prova Leonardo stesso quando, mosso dal bisogno di creare un microcosmo, un mondo cioè che pur ricordandoci d'essere arte ci si presenti come natura, gode se il cane riconosce il padrone raffigurato in un quadro, o se gli uccelli illusi si posano sulle sbarre di una falsa finestra, o se l'amante vuol baciare le labbra della sua amata dipinta.

Il bello o il brutto, neanche in arte, non si possono dimostrare; si possono però, in base a delle leggi estetiche, giudicare e spiegare; ma non si possono nè spiegare, nè giudicare il bello e il brutto della natura. Non abbiamo infatti nessun mezzo di spiegare perchè un albero è bello o brutto; possiamo soltanto affermarlo.

*

Ma che cosa spiega l'enigma di questo godimento oscuro e contradditorio, che possiede persino un valore di scambio riconosciuto e non rivela a nessuno le sue sorgenti?

Perchè insomma il bello naturale ci commuove senza che possiamo capirlo?

E' stato detto da Kant, come il nostro piacere di fronte alla bellezza della natura sia un vero e proprio moto di quel giudice sovrano, inappellabile e muto, che è il corpo umano; come in questo godimento, che sembra intellettuale, ci sia soltanto un distendersi gioioso dei nostri nervi, uno spalancamento fisico.

Non per nulla infatti siamo indotti ad ammirare quei paesaggi « aperti », che ci fanno respirare e sentire fisicamente liberi, più di quei paesaggi chiusi, in cui ci sentiamo come soffocati dal peso della natura, senza pensare che, volendo giudicare la natura come si giudica un quadro, non c'è una ragione al mondo per preferire una valle angusta a un largo orizzonte.

Senonchè, se è vero che la contemplazione delle Alpi o del Mare ci dà una vera e propria sensazione di benessere materiale, è an-

che vero che un olivo, un cipresso, o un fiore, che non odori, non ci dànno fisicamente più gioia di un quadro. E vien fatto di dubitare che ci siano degli altri misteri da chiarire in questa maestosa questione, soltanto quando si pensa che, se per il bello naturale noi non esigiamo dagli altri la conferma del nostro giudizio, con quella violenza di sentimenti con cui l'esigiamo per l'arte, siamo pur sempre più esigenti che per il piacevole. Il bello naturale, infatti, ridotto a un piacere fisico, non sarebbe diverso da quello che suscita in noi il bere, il mangiare, o come diceva Kant, persino lo spirito, ed è noto che nessuno in questo caso esige l'universale validità dei proprii giudizi.

E allora, perchè il bello naturale non ci dà la chiave di quello stesso piacere, che ha provocato in noi? Perchè non possiamo assoggettarlo a delle leggi estetiche?

★

Abbiamo definita una legge estetica «quella che sottintendendo o enunciando un fine e una necessità, limita i mezzi con cui si può raggiungere il fine violando la necessità ».

Il fine (e cioè l'opera d'arte) è un tutto,

analogo a quello della natura (9). I mezzi invece, come abbiamo visto, sono necessariamente inadeguati a quelli della natura. Le leggi estetiche, dunque, sono quelle che codificano queste limitazioni, e anzi le restringono ancora; sono quelle che stabiliscono, per esempio, come un pittore debba raggiungere, violando il piano su cui è costretto a dipingere, un tutto che abbia le apparenze della natura, senza gonfiare la sua tela di volumi reali, senza scavarla davvero in profondità, ma valendosi della prospettiva e dell'ombra; debba esprimere le passioni, non con delle parole dette da un fonografo nascosto dietro la tela, ma valendosi dei lineamenti del viso e dei gesti dei personaggi, visibili con l'occhio.

Senonchè, queste leggi sono possibili e comprensibili solo perchè i mezzi con cui il pittore si accinge a gareggiare con la natura restano umani, sono cioè limitati e come tali conosciuti più o meno dal pubblico, che deve giudicare della vittoria.

Il bello naturale non va dunque soggetto a nessuna legge e non dà all'uomo la chiave del godimento che suscita, appunto perchè la natura in genere, e qualunque oggetto naturale, che giudichiamo bello, può esser detto un *tutto* ottenuto con *tutto,* un esempio di

bellezza in cui non ci è dato riconoscere con che mezzi e in base a che leggi è stato creato. Non possiamo perciò paragonare, come vuole un filosofo moderno, le intenzioni che ha avuto l'autore e l'opera d'arte che ha fatto: dobbiamo semplicemente affogare nella immensità di un piacere fluttuante.

Ma questo spiega finalmente perchè tante moltitudini di uomini, insensibili all'arte, godano davvero la bellezza della natura. Appunto perchè non richiede in nessun modo all'uomo di conoscere, per esser goduta, il segreto meccanismo del suo spettacolo, e non gli impone nè l'esame della coscienza, nè l'assuefazione allo stile, la natura si afferma colla propria forza profonda su tutti gli spiriti e li intride di sè medesima, come la pioggia intride la terra.

(1) B. 28.

(2) B. 17.

(3) Kant, Op. cit., pag. 82.

(4) Kant, Op. cit., pag. 50.

(5) Kant, Op. cit., pag. 46.

(6) Kant, Op. cit., pag. 51.

(7) Leopardi, Op. cit., 75.

(8) V. nella prima parte di questo studio che cosa si intenda per « *necessità* ».

(9) V. nella Iª Parte, il principio di Leonardo.

DEL BELLO ARTISTICO

Poichè abbiamo definiti alcuni caratteri del bello naturale, per trovare quelli del Bello artistico non ci resta che rovesciarli: avremo così che il bello artistico « è quello che ci dà un piacere che noi possiamo spiegare sottoponendo l'opera d'arte a delle leggi estetiche ».

Ma per dare una definizione compiuta di *legge estetica,* bisogna dividere le belle arti in due categorie: le arti che riproducono l'infinito della natura, con dei mezzi finiti, violando una *necessità.* Le arti che aspirano a creare un tutto finito, con dei mezzi finiti, adattandosi ad una *necessità.* Alla prima categoria appartengono la pittura, la scultura, tutta la letteratura, il cinèma. Alla seconda la musica, la danza, l'architettura, la decorazione.

Non ci occuperemo, in questo studio, che della prima categoria.

Il fine di un pittore, di uno scultore o di

un letterato non è la natura, ma quello che vorrei chiamare *l'infinito della natura.*

Non penso nè all'infinito metafisico nè all'infinito matematico; cerco di esprimere, con questa formula, l'incalcolabile molteplicità di aspetti, che offre ogni cosa della natura, e le sostanze innumerevoli di cui si compone.

Se l'infinito della natura è appena sensibile alla maggior parte degli uomini, è invece l'ossessione di quelli che vogliono riprodurla.

Agli occhi di un pittore un albero o un viso sono infiniti come un cielo stellato. Pensate, per esempio, al caso di un ritrattista. Un ritrattista ha dinnanzi a sè delle pupille che la luce fa scintillare, che i sentimenti, i pensieri, i desideri del modello ravvivano e spengono come il vento adombra o increspa la superficie del mare; una pelle che l'aria può colorare in verde od in azzurro, che si accende dello splendor di un velluto; un ritrattista ha dinnanzi a sè il mistero delle ombre, il problema inestricabile dei rapporti fra i vari toni, l'enigma, che ogni gesto moltiplica, delle relazioni fra il modello e le cose.

Gareggiare con la natura vuol dir riprodurre l'infinito in una cornice, e questa fu la grande ambizione di Leonardo. Poichè l'uni-

verso non è una compagine, anche un'opera d'arte dev'essere un tutto indivisibile.

Nonostante la teoria di Taine, un quadro e qualunque opera d'arte che aspira a raggiungere l'infinito non è divisibile in parti. Per soddisfare una curiosità tecnica, possiamo studiare in una opera d'arte un particolare; ma poichè un quadro non è fatto di parti commesse, non riusciremo certo, decomponendolo, a sorprendere il suo segreto.

Così, uno scultore, che modella dei corpi e suggerisce dei sentimenti, uno scrittore che si trova alle prese con le passioni e con le idee, un cineasta che ha da riassumere tutta la vita sopra uno schermo azzurro, lottano contro l'infinito, e cercano di dominarlo.

Ma una bella opera d'arte si distingue dalla bella natura perchè è un infinito violato — e tale, che lo possediamo soltanto attraverso a leggi estetiche, e cioè attraverso a quelle leggi, che « in base a un fine e a una necessità limitano i mezzi con cui si può raggiungere il fine, violando la necessità ».

Giudicando una pittura, sottintendiamo sempre, come si è già visto nelle pagine precedenti, quelle leggi estetiche, che in base alla sua necessità (un piano), limitano i mezzi con

cui un pittore ha per così dire il diritto di raggiungere « l'infinito » che si è prefisso e gli impongono di non uscire mai dalle risorse di una tavolozza — teniamo conto cioè dei mezzi di cui si è servito il pittore e del fatto che non sono proporzionabili alla grandezza del fine.

Noi ammiriamo infatti, anche se ci appaiono ugualmente perfette, le opere di grande concezione più delle piccole, perchè tenendo conto dei mezzi che sono su per giù gli stessi per tutti, riconosciamo il valore delle difficoltà di cui ha trionfato un artista, che s'è posto un fine più alto.

« Tout jugement que l'on veut porter sur une oeuvre d'art, doit faire état, avant toute chose, des difficultés que son auteur s'est données » (1), ha scritto Paul Valéry.

Questo pensiero m'è sempre parso profondo ; stabilisce nel giro di poche parole il grande principio di una critica, che non voglia soltanto misurare dei piccoli trionfi stilistici, ma che sappia tener conto, giudicando un'opera d'arte, della sua grandezza e del suo respiro. E questa è secondo me la critica più sapiente e quella più umana; perchè succede già che anche gli uomini ignari di estetica am-

mirino la Divina Commedia più che la Canzonetta a Nice di Metastasio. Ma noi non possiamo ammirare la Divina Commedia più della Canzonetta a Nice, che sottintendendo come Dante e Metastasio disponessero degli stessi mezzi; come non possiamo ammirare un corridore che ne batte un altro, se non corrono tutti e due a piedi. Chi potrebbe invece ammirare Dante e il corridore vincitore se si supponessero all'uno e all'altro dei mezzi più potenti di quelli che avevano Pietro Metastasio e il corridore battuto?

Noi sottintendiamo dunque in tutti i giudizi i mezzi con cui sono state compiute le opere d'arte, e, giudicandole secondo una legge estetica spieghiamo a noi stessi il piacere di cui ci riempiono.

Che gli uomini godano in due maniere il bello di natura e il bello dell'arte, si può provare esaminando in che modo siamo commossi dallo spettacolo dell'infinito e da un quadro che ce lo rappresenta.

Concediamo senz'altro al mare, al cielo, al deserto e al quadro che dobbiamo paragonare, d'essere un bello spettacolo e un'opera d'arte immortale. Esaminiamoli.

L'infinito s'offre al nostro sguardo in due

modi: libero o incorniciato, chiuso soltanto nella riquadratura della pupilla, o tra limiti esterni, per esempio, tra gli affissi di una finestra.

Il primo genere di infinito ci dà insieme piacere e pena, perchè ci riempie nello stesso tempo di un sentimento di liberazione e di un sentimento di cattività; di liberazione, perchè rivelando a noi stessi l'attitudine che abbiamo di concepire l'inconcepibile, o dimostrando in noi, come diceva Kant « una facoltà che trascende ogni misura dei sensi » (2), ci suggerisce l'idea che possiamo in certo senso evadere da noi stessi; di pena, perchè ci rende coscienti dei nostri limiti e ci fa balenare dinnanzi il miraggio di una potenza divina, nel momento stesso in cui ci dimostra che non potremo raggiungerla.

Nella seconda specie di infinito il sentimento di pena è invece diminuito a beneficio del sentimento di piacere, non solo perchè la riquadratura di una finestra, evitandoci di giungere, almeno dai lati, ai confini del nostro sguardo, ci libera un poco dallo sforzo che dobbiamo fare per dirci che oltre l'orizzonte c'è ancora spazio, ma anche perchè questi limiti esteriori trasportano sulla materia l'angoscia della nostra limitazione spirituale.

Così, per il fatto che in quella finestra vediamo come il simbolo dei limiti nostri, possiamo dire di sentircene alleggeriti.

Vediamo ora che genere di piacere ci dia l'infinito raffigurato in un quadro.

Noto subito che è quasi inutile distinguere, come prima, due categorie di infiniti, perchè un cielo o un mare, visti attraverso a una finestra o liberamente, ci riempiono dello stesso piacere. Volgiamo lo sguardo dall'oceano al quadro, e vedremo il godimento mutare e la pena dissolversi. Non ci sentiremo più limitati, come quando per un momento avevamo intuito di poter essere più grandi di noi, perchè pensavamo una cosa che l'uomo non potrebbe pensare, e nello stesso tempo ci accorgevamo d'essere troppo deboli, perchè non riuscivamo a pensarla tutta. Godremo invece del piacere contrario. Sarà un piacere meno inebriante e più dolce, meno temporalesco e più umano: ci parrà come di passare improvvisamente dal ponte di una nave in balìa degli uragani in una sala silenziosa e tiepida, illuminata dalla luce tremante e dorata di qualche candela.

Che cosa è infatti questo piacere? E' il piacere di violare l'infinito lasciandolo intatto, di possederlo, di capirlo, di pensarlo

come un oggetto, nel momento stesso in cui lo si pensa come infinito. Dinnanzi a un quadro in cui brillano i cieli più vasti, noi godiamo di contemplare questo prodigio che è una distanza, della quale non si può fornire come misura una unità, imprigionata in quattro confini d'oro, senza nemmeno meravigliarci di noi, colla stessa durezza chiara di pensiero e di ragionamento, con cui guardiamo, bianca e grossa sul primo piano, una casa. Noi godiamo dunque l'infinito raffigurato in un quadro, non solo perchè non proviamo la pena che ci dà l'infinito della natura, ma anche perchè non ne godiamo quel piacere, di cui ci ricordiamo come di una sofferenza.

Ma perchè mai l'infinito ci annienta nella natura e ci procura quando è dipinto un sentimento così gradevole di potenza? Perchè il vero cielo è un mistero, in cui non possiamo che naufragare; mentre abbiamo la chiave di un cielo dipinto in un quadro. Sappiamo di dove l'artista è partito per arrivare a quel risultato, possiamo calcolare i mezzi con cui è stato raffigurato l'infinito sopra un breve spazio di tela. L'infinito infatti, in pittura, ci riempie di godimento, solo perchè sopraffà misteriosamente una cornice ed un piano, e quelle armoniche trasparenze del cielo e quei

violetti orizzonti c'incantano, solo perchè sono resi coi pennelli e con delle mestiche.

Senonchè, noi possiamo conoscere questi mezzi, e tenerne conto quando giudichiamo un'opera d'arte, soltanto perchè sono inadeguati rispetto al fine e parziali. L'infinito reale, fatto di infinita materia, non ci dà lo stesso piacere dell'infinito ottenuto con dei colori stesi sopra la canapa, appunto perchè il fine e i mezzi si confondono come il mare e il cielo sull'orizzonte, durante le mattinate di bruma.

Ma tener conto dei mezzi o giudicare in base a leggi estetiche è la stessa cosa, poichè le leggi estetiche appunto limitano e determinano i mezzi con cui si può raggiungere un fine.

La letteratura e il cinema ci offrono lo spettacolo della medesima lotta con l'infinito. Apro i due libri dell'Abbé Bremond sulla Poesia, e vedo questo critico sensibile alle prese con un « fluido misterioso », con una « magia piena di raccoglimento », che gli pare troppo vaga e profonda perchè si possa chiudere nel giro di una definizione. « Grelots de la rime, scrive, flux et reflux des allitérations, cadences tour à tour prévues et dissonantes, aucun de ces jolis bruits ne parvient jusqu'à la zone profonde où fermente l'inspiration, où

l'on ne perçoit, avec le Périclès de Shakespeare, que la musique des sphères ». In un poema « il y a d'abord et surtout de l'ineffable » e « tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse, que nous appelons poésie pure ». Ma che è mai questo mistero, questa magia, questo fluido contenuto in un verso? Sono le parole che sorpassano sè medesime; è l'infinito prigioniero dei suoni.

Un bel verso è il miracolo di un sentimento, di un'idea, di una visione infinita, che due parole, appaiandosi, fan prigioniere, « senza averne il diritto ».

Quando un poeta concepisce una poesia, il suo volo è continuamente appesantito dall'ansia di non saperlo condurre a termine, e ciò che si chiama in genere *ispirazione* è la coscienza del momento propizio alla scrittura. Un'opera di poesia non può fiorire che alla sua ora, perchè prima non era ancora matura, e dopo è già secca. Ci sono a ogni modo due maniere di catturar l'infinito, quella di tutti i classici e una moderna.

Fino al secolo XIX° i poeti, servendosi delle parole, non avevano ancor l'aria di mordere il freno. Le parole erano la *necessità*

della poesia, e i poeti sapevano che ci voleva un ostacolo per acquistar la gloria di averlo vinto. Consideravano l'infinito con calma, come se fosse un oggetto, non si decidevano a dargli la caccia che dopo averlo ben conosciuto, e se ne impossessavano con un certo distacco, senza perdersi d'occhio. Si può quasi dire che « raccontassero l'infinito ». Anche quando era in loro, attendevano, per inseguirlo, di vederlo come una cosa lontana. I grandi classici hanno tutti aspettato, per scrivere dei versi tristi, che la loro tristezza, adagio adagio, avesse lasciato il proprio deposito.

Ma dall'ottocento in poi si son visti i poeti, presi, direi quasi, dallo struggimento di esprimersi per capirsi, spremere l'infinito senza guardarlo, con gli occhi chiusi, come si spreme un limone. Il poeta concita in sè medesimo questo infinito che vorrebbe traboccare in cascate ritmiche, e cerca, abbandonandosi ai suggerimenti di un vago istinto, delle parole che acquietino il suo furore con il sentimento di un'inesplicabile concordanza, e scrive in base alla garanzia del proprio benessere. Mallarmé ci ha dato l'esempio estremo di questo metodo. Non è giusto infatti di considerare

Valéry, così rigorosamente, come l'ultimo frutto del simbolismo. Valéry ha delle radici in questi mondi. I poeti che spremono l'infinito come un limone maturo — Mallarmé più degli altri — sono in rivolta perpetua contro il vocabolario. La povertà delle parole li esasepra, e a torto, poichè non avrebbero più nessuna voglia di scriver dei versi, se le parole possedessero già la qualità divina di essere poesia. Valéry, invece, come i classici, sente il valore di questa resistenza delle parole, e ora mi ricordo di una intervista, in cui Leon Paul Fargue si rallegrava di aver da fare con il francese, perchè « è una lingua dura ». Rileviamo, tra l'altro, che si possono scrivere in tutte due le maniere dei capolavori; ma che la Divina Commedia è più bella di qualunque suo verso, mentre un verso di Mallarmé è sempre più bello di tutta la poesia.

Non potrei sognare un esempio più persuasivo del cinema. Ecco un'arte che può avere delle immense ambizioni — e che ha per prima *necessità* il silenzio. L'infinito delle passioni e dei sentimenti, tutto quello che si esprime in parole, deve apparire sopra uno schermo silenzioso.

Possiamo ammirare questa difficoltà, ora

che una nuova invenzione ha permesso di catturare nello stesso tempo alla realtà la sua immagine e la sua voce e sta annientando la bellezza e la maraviglia del cinematografo. Come lo splendore caramellato delle films a colori mi ha rivelato il valore delle ombre nere, il cinema parlante mi ha rivelato la maestà del silenzio. Il silenzio è la difficoltà che l'artista ha da vincere, la *necessità* del cinematografo. Chi ha visto oggi a Parigi delle *films* di anteguerra sa come questo silenzio forzato intimidisse gli attori, che per paura di non essere intesi abbastanza, facevano di ogni gesto una vera e propria dimostrazione figurativa.

Allora si poteva dire che il silenzio fosse clamoroso. Ogni atteggiamento rammentava la rinunzia delle parole. Bisognava arrivare a non sentire il silenzio. Oggi la lotta contro il silenzio è stata vinta dall'uomo e il silenzio è divenuto il complice benigno della espressione. E senza saperlo il pubblico è grato agli attori appunto di questo: che si facciano capire senza parlare, più che se parlassero.

*

Arrivati a questo punto, precisiamo: se è

vero che il bello artistico si distingue dal naturale, perchè se ne può spiegare il piacere, dobbiamo aggiungere che il piacere non si prova affatto se non si spiega. Si potrebbe cioè concludere « che il bello artistico è quello che ci dà un piacere, che per esser goduto noi *dobbiamo* spiegare ». Il bello naturale ci riempiva per forza sua. Il bello artistico no. Il piacere del bello artistico, se non viene spiegato, non è nemmeno un piacere artistico e quindi per la maggior parte dei casi non è che un piacere mediocre.

Certo, ci si imbatte, anche nel piacere artistico, in un momento che non riusciamo a comprendere; e forse l'ultimo nòcciolo di un'opera d'arte è ermetico come quello della natura. Ma poichè siamo degli uomini, e cioè degli esseri nello stesso tempo saggi e ignoranti, dobbiamo avere il coraggio di spiegare le cose in un modo grossolano, per non correre il rischio di ignorarle del tutto. Ci rassegneremo dunque in questo caso a rilevare che la natura e un'opera d'arte ci dànno due piaceri diversi, anche se dobbiamo rinunciare a far luce in quel fondo ultimo dei sentimenti, che sfugge al dominio dell'intelletto.

Alla base di un'opera d'arte si trova ad

ogni modo sempre una contraddizione; perchè se è vero che c'è un punto, nell'opera d'arte, che non possiamo capire, è anche vero che ci sentiamo appagati, guardandola, come se potessimo spiegarla. E in verità la spieghiamo, sebbene non del tutto. Ne abbiamo data una prova trattando dell'infinito; se ne potrebbe facilmente dare una controprova, mostrando come in generale gli uomini godano poco dinanzi alle opere d'arte, appunto perchè non cercano di spiegarle.

Basta guardare la folla di cui rigurgitano i musei, per capire quante volte gli uomini contemplino il bello artistico, come se fosse una bellezza della natura, aspettando che il piacere li penetri, quasi attraverso a dei pori. Ma chi guarda un'opera d'arte come si guarda una campagna o una donna e apprezza soltanto, nell'opera d'arte, quegli elementi che sono ancora natura — il colore o il soggetto nelle arti figurative, i suoni nella musica, la trama nella letteratura — gode molto meno che dinnanzi a uno spettacolo naturale, appunto perchè il suo godimento è colto di straforo e come ingiustamente a un'opera che era stata composta per dare un piacere diverso.

Questo godimento, infatti, che ci è dato da un attento esame di noi medesimi, in cui

cerchiamo di spiegare perchè si è goduto e si gode, non si può quasi distinguere dallo sforzo rapidissimo che facciamo per spiegarcelo in base a leggi estetiche. Godere esteticamente vuol dire in gran parte meravigliarsi dinnanzi al paradosso di un tutto ottenuto con mezzi inadeguati; per provare un piacere, dobbiamo dunque riconoscere questa specie di maestoso e stupefacente squilibrio, che fa la grandezza dell'arte; e cioè spiegare il nostro sentimento a noi stessi.

Per questo Leopardi dava tanta importanza, nel suo « Sistema di Belle Arti », all'*assuefazione,* e cioè in fondo all'attitudine, che veniamo a poco a poco acquistando, di spiegare il piacere della bellezza artistica. Senza l'*assuefazione* infatti, noi non possiamo provare nessun piacere innanzi a un'opera d'arte. Tutte le persone colte se ne sono accorte con la musica moderna, che le prime volte li aveva lasciati scontenti. Perchè, infatti, la musica moderna dava loro così poco piacere? Perchè non conoscendone i mezzi — nuovi e difficili — e non vedendone il fine, non arrivavano a capire in che misura il fine e i mezzi potevano coordinarsi, e non potendola giudicare secondo una legge estetica, non riuscivano nemmeno a spiegarne, non dico il

piacere, ma il primo significato; e poichè quella stessa armonia era sensualmente sgradevole a un orecchio non esercitato (gradevole diventa ora che l'abbiamo capita), dovevano scambiare per « rumore » quelle che era una nuova maniera di utilizzare la scala armonica.

Volendo dunque riassumere in uno schema i risultati di questi ragionamenti, direi:

1. L'arte è quell'attività che crea il bello.

2. Il bello (artistico) è quello che ci dà un piacere che per essere goduto deve essere spiegato e che noi possiamo spiegare sottoponendo l'opera d'arte a delle leggi estetiche.

3. Il piacere è una concordanza sorprendente con un tutto imprevedibile e la coscienza che nessuno, salvo l'artista, avrebbe potuto crearlo.

4. Legge estetica è quella che in base a un fine e a una necessità, limita i mezzi con cui si può raggiungere il fine violando la necessità.

Possiamo perciò ripetere, come nel capitolo precedente, che mentre quasi tutti gli uomini godono gli spettacoli naturali, pochissimi godono la bellezza dell'arte.

Molti uomini sentono forse il bisogno di

commentare il contenuto o il soggetto e cioè la materia naturale, di un'opera d'arte, ma rimangono indifferenti a quello che in un'opera d'arte suscita il piacere artistico; e se non li urgessero le convenienze e la vergogna di un prossimo, che ha vergogna di loro, rinuncerebbero volentieri al loro sovrano diritto di giudici. Ma anche quando riescono a farsi una tavola di valori, possiamo dire che godano? Tra le stesse persone colte, quanti, visitando una galleria o leggendo un romanzo o ascoltando musica, sentono davvero la bellezza, e cioè quello che dà all'uomo un piacere, che può essere spiegato in base a una legge estetica e non quello che è ancora natura e piacevole per sè stesso, come i colori o le note degli strumenti?

Notate che tutti si illudono di godere un capolavoro e che è un piacere questa stessa illusione. Già Leopardi ha notato come un'opera, quand'è antica e famosa, ci dia, solo per questo, un piacere che non ci dànno le opere sconosciute o moderne. Il fatto di leggere un libro o di guardare una pittura, che sono famose da molti secoli, che ci giungono cioè avviluppati in un alone suggestivo di ammirazione e di leggende, è un piacere di per sè, prima di tutto perchè il voler godere è quasi

sempre tutt'uno con il godere, negli intelletti non esercitatissimi, poi perchè ci sentiamo, a quel modo, gradevolmente partecipi di un immenso coro, falsi cantanti che hanno soltanto da aprir la bocca, liberi da ogni giudizio responsabile e contenti di godere senza avere il dubbio che ne valga la pena, e finalmente perchè ogni opera famosa, che abbiano conosciuta, entra a far parte della nostra coltura sociale, e ci fa sperare che ce ne potremo servire con gli altri uomini, quando vorremo sfoggiare la ricchezza delle nostre letture.

Si spiega così come gli uomini godano dinnanzi agli avanzi del tempo o semplicemente dinnanzi alle opere illustri; ma per capire come questo piacere non sia un piacere artistico, basta pensare che gli uomini non ne godrebbero, se non sapessero d'essere davanti a dei capolavori.

Partiamo da questo principio; che là dove l'uomo è incerto per ignoranza, giudica sinceramente con il volere; e che ama sinceramente tutto quello che o per seguire la moda o per opporcisi vuole amare. Ma dire che la volontà è la vera base di quasi tutti i giudizi di gusto, in fatto d'arte, è come dire che pochi uomini godono veramente quello che dicono bello.

(1) Paul Valery, *Op. cit.*, pag. 111.
(2) Kant, Op. cit., pag. 99.

CONCLUSIONE

Se si distingue dalla bellezza artistica perchè ci dà un piacere che non riusciamo a spiegare, la bellezza naturale non è dunque, come s'è detto, più illusoria di quella artistica, ma ne è il riscontro simmetrico. Ora, messo in chiaro in che modo l'una e l'altra si oppongono, studiamo gli incroci.

Abbiamo già visto come, alle volte, le opere d'arte possano dare agli uomini lo stesso piacere che gli spettacoli naturali; vedremo ora come si possa anche vedere nella natura un'opera d'arte.

Che le persone colte ritrovino facilmente dei quadri d'autore nella natura è così noto, che non val la pena di ricordarlo. Senza ricorrere alle *Intenzioni* di Oscar Wilde è capitato a tutti di vedere un albero o una donna secondo uno schema pittorico, che si ispirava

alle scuole di paesaggio dei giapponesi, o ai ritratti del quattrocento. Ce ne ha data una bella prova Fromentin descrivendo l'Olanda. Egli si meraviglia che l'Olanda rassomigli tanto alla sua pittura, e non pensa che, con l'occhio corrotto ormai dalla pittura olandese, ritrova le pitture nella Olanda solo perchè prima aveva visto l'Olanda nella pittura. Commentandogli la natura, l'arte si sostituisce alle cose, così che sfugge tutto quello che non rientra in questa visione prestabilita. Perpetuando in sè medesimo i suggerimenti incantati di quei pennelli, continua a contemplare un paese, pittore anch'egli in quel momento, alla stregua dei suoi pittori; ma se gli olandesi avessero dipinto come i giapponesi, Fromentin avrebbe ritrovato il Giappone sulle spiagge di Amsterdam.

Non è questo, ad ogni modo, il caso di cui voglio occuparmi: si tratta qui di un fenomeno culturale e di una semplice sovrapposizione. Voglio esaminare invece il caso, più raro e curioso, in cui cerchiamo veramente di spiegare il bello naturale come un'opera d'arte, senza che nessun ricordo di gallerie ci abbia costretto a vedere, nei lineamenti di un paesaggio, la pennellata di un quadro; il caso,

insomma, in cui godiamo la natura come si gode un'opera d'arte, senza rammarico.

Il cielo m'offerse un giorno un esempio che non calza del tutto, perchè è nello stesso tempo troppo persuasivo e difficile. Salivo, di mattina, il colle a solatìo di una valle, chiusa all'orizzonte dalle montagne, quando le nuvole, la nèbbia e l'azzurro, componendosi insieme a forma di falce sopra la catena dei monti, mi apparvero come un golfo aperto misteriosamente sugli spazi del cielo.

Le nuvole inquadravano, in prospettiva, come delle montagne un pò cosparse di neve, quel disco marino, orizzontale e celeste, che si incuneava luccicando fra due promontori; e l'azzurro appena annebbiato, di sopra, sembrava appunto il cielo di un'altro mondo, che splendesse colla sua cupola ricca di vapori su quell'oceano trasparente e tranquillo. Credo che neanche il golfo di Napoli m'abbia dato la gioia di questo golfo raffigurato magicamente nel cielo dalle forze luminose della natura. Perchè? Perchè quello spettacolo mi offriva nello stesso tempo il piacere della natura e quello dell'arte; perchè ne ero dominato e lo dominavo; perchè lo godevo come uno di quei giochi stupefacenti della bellezza, di cui si allieta l'universo e di cui non pos-

sediamo la chiave, e come un'opera d'arte che riuscivo a spiegare, paragonando i risultati coi mezzi, appunto perchè i mezzi erano incomparabilmente più poveri; così che potevo mescolare in me stesso l'ebbrezza di cui ci riempie l'immensità soave e silenziosa di un golfo, e la gioia intellettuale di saperlo fatto di nuvole.

Quando Paul Valéry, in *Eupalinos,* fa dire a Socrate, che guarda un avanzo marino meravigliosamente lavorato dai secoli, che un'opera d'arte vale un secolo, cento secoli, suppone che il piacere di contemplare quell'avanzo del mare sia come il piacere di studiare un'opera d'arte, perchè sono tanto l'una che l'altra un tutto raggiunto con mezzi inadeguati e parziali; ma senza ricorrere a questi sublimi capricci dell'universo, abbiamo tutti notato come per un variar della luce, o per un comporsi manierato dell'ombre, o perchè un ramo nero ha fatto da primo piano, o perchè due tronchi hanno inquadrato dei colli, che l'ombra violetta dei nuvoli partiscono in piani geometrici di colore, la natura ci sia improvvisamente apparsa come una opera d'arte. Questo spettacolo provocava in noi quella medesima meraviglia di cui si è detto per l'arte, appunto perchè sottintendevamo,

non solo delle intenzioni e quasi una volontà, ma anche dei mezzi inadeguati al risultato, così che vedendo le cose semplificate secondo una maniera, quasi direi secondo uno stile, e non più fatte di infinito, potevamo conoscerli e valutarli. Ma non è forse questo uno di quei giudizi che si può formulare soltanto in base a leggi estetiche?

*

Ma come si disse che per giudicare delle opere d'arte gli uomini dovevano riferirsi alla natura, si può concludere ora analogamente che la natura non si giudica affatto o si giudica soltanto come un'opera d'arte. Su questa base possiamo fare alcune considerazioni.

Kant ha fatto un'immensa scoperta quando ha scritto che gli uomini esigono l'universale validità dei proprii giudizi di gusto; ma bisogna aggiungere che questo bisogno sarebbe assolutamente insensato, se non cercasse di giustificarsi con un paragone, che accoppiando l'oggetto da giudicare *con qualcos'altro*, stabilisse un rapporto. Perchè è infinitamente più facile che due uomini, in un giudizio, si accordino sulla relazione di due oggetti, che non sul valore misterioso di un oggetto incompara-

bile. Il principio che ha voluto parificare la verità e la bellezza ha trionfato per tanti secoli nella critica d'arte, appunto perchè era facile accoppiare l'arte con la natura, — modello conosciuto da tutti — in modo che ognuno potesse chiedere il consenso degli altri su questo rapporto. Il fatto stesso che durante il regno di questo principio ci sia stato uno splendido fiorire di capolavori, e che gli artisti siano andati d'accordo coi critici, più che non vadano adesso, ci dimostrano come in quel principio fosse nascosta una verità necessaria, espressa male. E' infatti assurdo pretendere che si raggiunga il tutto della natura semplicemente imitandola, perchè a imitar la natura non è mai riuscito nessuno; ma quando s'è detto che con la natura l'artista deve invece rivaleggiare, per giungere, come s'è visto in Leonardo, a un tutto, che con quello della natura sia pur sempre paragonabile, s'è dato alla seconda parte del nostro rapporto la sua vera fisionomia. La critica deve partire dai sentimenti e ogni principio solido ha da essere costruito sopra una base psicologica: poichè nell'uomo il bisogno di imporre agli altri il proprio giudizio è il fondamento universale della critica d'arte, è giusto che la critica si faccia su principî che appagano il più possi-

bile questo bisogno e cercano di aiutarlo a giustificarsi. Noi non possiamo spiegare il godimento, che ci riempie dinnanzi a un'opera d'arte, che in base a leggi estetiche, perchè tenendo conto dei mezzi inadeguati con cui *il tutto* è stato ottenuto, teniamo conto senza volerlo della natura, che ci offre a questo modo il piacere di mostrarsi vinta; come soltanto riferendoci all'arte riusciamo a spiegare, qualche volta, il godimento che ci riempie dinnanzi a certe bellezze — figlie allo stesso tempo della Natura e del Caso. Ma non è questa la sola maniera di formulare un rapporto, e di chiedere il consenso altrui sul giudizio che ne abbiam fatto? Permettendoci di suscitare questo rapporto, di cui gli uomini si erano liberati, per paura che fosse pericoloso ed ambiguo, il principio di Leonardo riconduce dunque la critica d'arte su un piano più umano, e psicologicamente più profondo.

Quando infatti gli uomini, che per tanti secoli avevano connesso l'arte con la natura, s'avvidero che il principio dell'imitazione non bastava a spiegare la bellezza, e condannando la natura con il furore con cui ci si rifà di un'illusione, come fossero stati giocati da questo ironico e sempre aperto termine di confronto, conclusero che la chiave dell'arte era

soltanto nell'arte, soppressero teoricamente l'ultimo controllo che poteva ancor governarla. Senonchè, fra tutte le maniere di risolvere il grande enigma, questa mi è sempre parsa la più inquietante: prima di tutto perchè sopprimeva un controllo, poi perchè eliminava dalla teoria un principio che continuava a vivere nella pratica, e separava il pubblico dall'*élite*, con un contrasto avviluppato nelle nebbie della terminologia filosofica. Per quanto gli predichino che l'arte non ha niente a che vedere con la natura, il pubblico continuerà, anche non volendo, a tenerne conto, rifiutandosi di ammettere che si possa dipingere un uomo con dei piedi al posto del naso, per la ragione che ha detto Kant e cioè perchè « se l'oggetto è dato come prodotto dall'arte, e come tale dev'esser dichiarato bello, poichè l'arte presuppone sempre uno scopo nella sua causa (e nella causalità di questa), *bisogna prima appoggiarsi al concetto di ciò che la cosa dev'essere*; e, poichè l'accordo del molteplice in una cosa in vista di una destinazione interna di essa, in quanto scopo, costituisce la perfezione della cosa stessa — nel giudizio della bellezza d'arte, deve anche essere presa in considerazione la perfezione della cosa ». Quando vedrà raffigurato in un quadro la fi-

gura di un uomo, qualunque pubblico partirà sempre, per giudicarlo, dal concetto di uomo e quindi dalla natura; e gli stessi critici di avanguardia che si trovassero dei piedi stupendamente dipinti al posto di un naso, dovrebbero per ammirare questa figura del tutto indipendente dalla realtà, fare un piccolo sforzo e magari un frettoloso ragionamento. Ora, il fatto stesso che tutti gli uomini continuino, quando giudicano d'arti figurative, a esigere un rapporto con la natura, m'è sempre parso degno di far riflettere.

Uno dei nostri critici d'arte più intelligenti mi rispose un giorno che al rapporto tra l'arte e la natura bisognava sostituire un nuovo rapporto, quello tra l'arte e l'artista. Per quanto ingegnosa, non mi sembra che questa risposta abbia risolto il problema. Un rapporto, in questo caso, è come una similitudine: deve essere il paragone tra l'idea che si vuol dimostrare, e una che già si conosce. L'opera d'arte, che ora è l'incognita, l'oggetto da misurare, deve essere perciò messa a raffronto, non con un oggetto più misterioso, ma con uno più chiaro. Paragonando due incognite, non s'arriva a essere certi nè dell'una nè dell'altra. Misurare l'opera d'arte, con un metro di cui non conosciamo l'unità, è

come non misurarla. Perchè, se l'opera d'arte è un'incognita, anche quando ci sta immobile e paziente dinnanzi, l'artista, che può essere morto da tanti secoli, che forse non conosciamo neppure, è un'incognita più grande; e mettere in luce l'oggetto che ci sta sotto gli occhi, studiando attraverso i tempi l'artista che non possiamo vedere, è come lasciar la carne per l'ombra. Creare un rapporto tra l'opera d'arte e l'artista vuol dire, infatti, paragonare quello che l'artista voleva fare e quellò che ha fatto. Ma non è questa forse la fatica di Sisifo? Dimostrar che l'artista ha avuto certe intenzioni, e che le ha espresse, è come dimostrare, in modo più semplice, che un'opera d'arte è bella, perchè è bella. Poichè le intenzioni, come l'opera d'arte, sono da interpretare, questo rapporto è così arbitrario, che non dà più garanzia di un giudizio. Se un altro storico infatti, sopraggiungendo, dimostrasse che « le intenzioni » dell'artista erano diverse, muterebbe anche il valore dell'opera d'arte? E un'opera d'arte, di cui non conosciamo l'autore, sfuggirà dunque in ogni modo al nostro giudizio? Questa maniera di risolvere un problema ne suscita troppi, perchè possa appagarci. La natura, o per dir meglio, la realtà,

come Leonardo l'intese, è dunque l'unico termine universale con cui l'opera d'arte possa formare un rapporto.

Per concludere questo studio praticamente, direi che qualunque opinione, in sede critica e filosofica, si può benissimo sostener con la penna, e in pratica si sostiene; ma non bisogna dimenticare come la critica si faccia sulle opere e serva a tracciare delle strade; com'essa dunque sia un'arte incatenata alla vita. E' perciò dannosa all'arte e alla civiltà artistica ogni teoria che si stacca troppo dalla verità psicologica, che perciò traballa nello spazio, tentenna e s'agita sulla frasca. Noi dobbiamo sempre giudicare sulla base dei nostri sentimenti più profondi. Io non credo alla validità universale di un giudizio. Variano, con i secoli e i paesi, tutti i giudizi, e non ci riuscirà mai di dimostrare, per quanto se ne abbia voglia, che il nostro punto di vista è migliore di quello altrui. Credo però all'universalità di certi sentimenti fondamentali, che regolano il nostro atteggiamento di fronte al bello e di fronte al buono. Qualunque critica, che si fondi su questi sentimenti, non permetterà dunque agli uomini di accordarsi, ma li aiuterà a discutere sen-

satamente, il che è quasi lo stesso e succede infatti molto di rado.

*

Mi rimane, come un'uggia, il pensiero di una categoria di belle arti inviolate. L'architettura, la musica e la danza, chiuse in sè stesse, oppongono a tutti quelli che cercano di spiegarle, la durezza liscia e inattaccabile di una parete senza fessure. Le belle arti che aspirano a raggiungere l'infinito della natura gettano subito all'esteta un'ancora di salvataggio, un rapporto, e non fioriscono in quella magnifica solitudine, ove ogni cosa è imparagonabile. Poichè sono legate alla natura, non si tratta, per capirle, che di capire la qualità di questo rapporto. Ma di che possiamo valerci per spiegare una cattedrale?

Mi riservo il diritto di tornare sull'argomento. Ma poichè a Chartres ho avuto un primo barlume, e la speranza di poter risolvere il problema di queste belle arti smarrite in sè stesse, vi comunico questa conclusione, provvisoria e inquieta come una spiaggia scoperta dalla marea, nella spe-

ranza di spingere gli altri sulla strada di più compiute scoperte.

Non mi riuscì quasi di guardare la cattedrale, tanto ero preoccupato di spiegare a me stesso perchè la trovavo bella. Da principio mi sembrò sopratutto immobile. Delle rondini, fragili e sicure s'appoggiavano sulla massa del vento in un gran cantare, e piegandosi e svoltando facevano l'altalena intorno a quella immobilità terrestre e mi davano le vertigini.

Mi sentii inquieto: dinnanzi alla cattedrale non riuscivo a provare nè il piacere chiaroveggente dell'arte, nè la cieca voluttà della natura. Quell'edifizio mi appariva successivamente come una montagna e come un'opera d'arte. Rassomigliava alla natura nella misura in cui era incomprensibile. Non avevo infatti nessun bisogno di spiegare a me stesso il piacere che mi dava la cattedrale, non perchè fosse infinita a guisa di una montagna, ma perchè era un tutto finito perfettamente, senza altre ambizioni che sè medesimo. Quella cattedrale, come la natura, rappresentava un successo, in cui non si poteva distinguere i mezzi dal risultato. Qual è infatti la *necessità* dell'architettura? Lo spazio? Ma si può dir che l'architetto

si sforzi di violarlo, perchè gli si sottomette? L'architetto non viola lo spazio, come un pittore viola una superficie; e per questa categoria di belle arti la *necessità* non ha nessuna importanza.

Senonchè, sentivo in quell'opera d'arte uno sforzo e una precisione umane, di cui l'opulenza disordinata della natura non ha mai potuto abbellirsi. Mi dissi allora che in un edifizio, in un pezzo di musica, in una danza, in un arabesco, in tutte le opere d'arte che hanno una vita estetica solitaria si trovano dei *ritorni periodici*, dei *prevedibili altalenii* di motivi. Questi ritorni, che il nostro spirito, guardando un'opera d'arte, prevede ed aspetta, — e c'è tutta un'arte di deludere quest'attesa, o di sorprenderla — rappresentano, opponendosi alla irregolare magnificenza della natura, il lato umano delle opere d'arte.

Il segreto dell'architettura, della musica e della danza sarebbe dunque un *ordine ostentato?* E perchè anche la pittura, la scultura e la letteratura non potrebbero glorificarsene? Perchè l'ostentazione di un ordine non è possibile che quando un'opera d'arte è divisibile in parti.

Un quadro, un poema, una statua non

sono fatti di parti. Le arti figurative e la poesia vogliono gareggiare con l'infinito della natura, e cioè con un tutto che non è una compagine; non possono perciò costruire un'opera d'arte che si possa dividere e suddividere in cellule indipendenti. In questa lotta l'artista ha da sognare soltanto un trionfo oscuro: bisogna che il pubblico possa immaginarne il segreto *senza vederlo*. Ma un'opera d'arte indipendente da questo infinito, un tutto trovato dall'uomo in sè stesso non può essere che una compagine. Una cattedrale, una sinfonia, una danza, una città, un arabesco, un mobile son divisibili in parti, e ci è dato di possederle e di ritrovare l'ordine che le compone, soltanto decomponendole.

E' il caso di rilevare, a questo proposito, la soddisfazione con cui contempliamo, ai lati di una chiesa gotica, gli arconi di sostegno. Questi arconi, che non rappresentano in fondo che una gigantesca rabberciatura della cattedrale, resa veneranda da una lunga tradizione, ci dànno un piacere artistico solo perchè ci aiutano a *capire* il segreto dell'edifizio. Questi appoggi, questi visibili sostegni non sono che l'*ordine* della cattedrale rivelato agli uomini che la guardano. Un'opera architettonica non nasconde il proprio mi-

stero. Immaginatevi un quadro o un romanzo che lasciassero a nudo e così visibile l'ossatura della loro composizione. Ci sembrerebbero incatenati e senza afflato. Un artista non può raggiungere l'infinito della natura che sorpassandosi, e se il suo segreto non è ben celato, l'opera d'arte che vien creando apparirà senza luce. Ma un'opera d'architettura ci dà un piacere più grande quando si spiega. Una volta che s'è capita, cominciamo a possederla davvero. Quegli archi ci denunziano una parete, che si tratta di sostenere: siamo così condotti sulla strada dei paragoni. E ci vien fatto di spiegare le torri ravvicinandole in noi, e di giustificare i portali, schiumanti in gradini candidi sulla piazza, considerando il fianco diritto e altissimo della chiesa; e siamo tentati persino di godere della cattedrale e della sua grandezza paragonandola alle casette di cui s'attornia.

Questo non è vero della musica e della danza. Ma si può osservare che quando ascoltiamo un ballo viviamo dei curiosi attimi di aspettazione. Ogni nota, ogni atteggiamento non è giustificata che da quelli che la continuano. Anche un bel verso è ricco di promesse che bruciamo di veder mantenute; ma

ogni parola è giustificata da quella che le succede, nella misura in cui catturano l'infinito, quando il poeta le accoppia. Dinnanzi a una collana di note o di atteggiamenti noi ci stremiamo invece a inseguire, in ognuna di queste parti connesse, l'ordine che le riunisce. Dinnanzi a un pezzo di musica o a una danza siamo come dei profeti eternamente smentiti: non possiamo non prevedere, in base a ogni nota e a ogni gesto, le note e i gesti che nascendo dopo di loro devono modificarli. Ma un'opera d'arte non ci piace che se ci disorienta: e il nostro maggior piacere è di costruire a ogni secondo dei piccoli universi che saranno *meno belli* di quelli veri, e che crollano continuamente.

✶

Non vogliamo per ora occuparci di questa categoria di belle arti; rileviamo invece che le belle arti hanno da esser partite in due classi, non perchè siano particolarmente diverse una dall'altra, *ma perchè le consideriamo in due modi*. Si devono in verità dividere le belle arti, non già in base

alle loro rassomiglianze o ai loro contrasti, o alla loro materia, o ai sensi a cui si rivolgono, ma in base a quello che vorrei chiamare il nostro *metodo di contemplazione*. Non riesco a capire come i filosofi, che a cominciare forse da Leibnitz hanno fatto del bello un fenomeno soggettivo, e l'hanno appaiato al nostro piacere e alle nostre sensazioni, abbiano poi stabilito delle categorie di belle arti indipendenti dal nostro giudizio, quasi che un' arte potesse fiorire per conto suo. Indifferenti a quei rapporti fra l' opera d' arte e il suo giudice, che avevano presi a fondamento del loro sistema, si sono poi divertiti, per spirito di ordine e di simmetria, a fare con le belle arti dei mazzi di fiori. Ma tutte queste divisioni e questi raggruppamenti sono inutili se non tengon conto del nostro atteggiamento dinnanzi al bello. Poichè il bello è l'oggetto del nostro piacere, poichè non possiamo goderlo che quando l'abbiamo spiegato e poichè l'arte è quell'attività che lo crea, non è lecito partire e ricomporre le belle arti, senza tener conto del nostro piacere e del nostro « metodo di contemplazione ». Che importa infatti che un'opera d'arte sia nello spazio o nel tempo, che sia soggetta all'occhio o alla

vista, che sia immobile o in movimento? — Queste sistemazioni acquietanti e ingegnose non avrebbero un senso che se le belle arti fossero indipendenti dall'uomo; ma poichè non hanno vita che dal nostro giudizio, bisogna ordinarle in base all'atteggiamento che assumiamo dinnanzi a loro. Ora, ho rilevato che possiamo assumerne due. Pensiamo all'infinito davanti a un quadro e ai mezzi finiti di cui dispone l'artista. Il quadro è l'oggetto di un godimento che viene spiegato da leggi estetiche. Dinanzi a un edificio non ci curiamo dell'infinito, nè del miracolo che rappresenta la sua cattura, nè della sproporzione fra il risultato ed i mezzi; ma ricerchiamo in ognuna delle parti di cui un edificio è composto l'ordine umano che le compone.

La bellezza di un quadro e la bellezza di un edifizio ci appaiono dunque così diverse, *perchè all'uno e all'altro domandiamo due diversi successi,* e perchè misuriamo il nostro piacere con due misure.

Kant scrisse che il sentimento estetico è il sentimento del gioco armonioso dell'immaginazione e dell'intelletto. Si potrebbe aggiungere che l'immaginazione coglie la bellezza, al momento stesso in cui l'intelletto glie ne spiega il piacere. Ci sarebbe perciò una sola

bellezza per l'immaginazione e due per l'intelletto.

L'immaginazione non ha che una sola maniera di apprendere la bellezza: davanti a una chiesa o davanti a un poema, si riempie dello stesso piacere turbinoso e indistinto, come un raggio di sole si riempie di polvere. Ma l'intelletto chiede due successi diversi alle due classi di belle arti, e non può spiegarli che in due maniere. Si capisce dunque perchè nei sistemi di quasi tutti i filosofi, una delle belle arti non si adatti mai alla definizione che dovrebbe comprenderle tutte.

Leonardo esiliava la musica dal suo olimpo, perchè non aveva da lottare con l'infinito. Ma il problema è troppo vasto perchè possa risolverlo in poche pagine.

*

Mi pare di aver sviluppato un punto della mia tesi, ma solo quello. La maggior parte delle idee che formano la sostanza di questo libro restano smarrite in un Limbo, di dove un giorno potranno crescere o dove potranno morire.

Ma se mi sono deciso a confidarvi questi pensieri, tali quali erano, ancora titubanti e

non sempre chiari, è perchè non ho voluto sorpassare il momento in cui, alla men peggio, mi sentivo la forza di scriverli.

« Nous n'aurons plus jamais notre âme de ce soir », ha detto la Comtesse de Noailles, ed è uno dei versi più malinconici che conosca. Le idee non si possono esprimere, e non si possono compiere certi gesti che a certi momenti determinati, e può essere pericoloso di volerli ritardare o perpetuare.

Un poeta spagnuolo dell'epoca di Calderon, ci racconta che quando era studente a Salamanca, ne fece l'esperienza con un melone. Una donna che amava cenò nella sua soffitta. Siccome era giovane e innamorato, il poeta non sapeva rassegnarsi a mettere nel passato delle ore che gli erano sembrate degne di non morire, come le altre ore del giorno. Così che quando la mattina dopo svegliandosi sentì nell'aria un odor di frutta, e ritrovò sulle foglie verdi le pesche e l'uva in piramidi ruinanti, i garofani, che la notte s'erano aperti, curvi nei vasi, e il vino luccicante in silenzio nelle guastade, si rallegrò come se la serata della veglia avesse potuto ancora allungarsi per qualche giorno sulla sua vita. Ma i garofani avvizzirono nel pomeriggio; e affamato com'era il poeta non tardò

a mangiar l'uva e le pesche, e a bere quel che rimaneva dell'Alicante. Gli era avanzato un melone, che voleva lasciare intatto. Un giorno fiutandolo e palleggiandolo, lo sentì molliccio e corrotto da non so ché melata acredine; il melone andò a male e il poeta si vide costretto a gettare dalla finestra l'ultimo oggetto in cui risonava uno dei momenti più dolci della sua vita.

NOTA SUI TESTI

Una copia del « Trattato della Pittura » di Leonardo fu pubblicata per la prima volta a Parigi, nel 1651, da Raffaele Triched Du Fresne (presso J. Langlois). Ma nel 1817 Guglielmo Manzi ne condusse sopra il Codice Vaticano Urbinate 1270 della Biblioteca Barberiniana un'edizione più compiuta. Il « Codice Vaticano » fu ristampato ancora dal Ludwig nel 1882, e nel 1890 dal Tabarrini. Noi ci siamo serviti dell'edizione, condotta sopra il Codice Vaticano Urbinate da Angelo Borzelli (Carabba, Lanciano, 1914) e l'abbiamo indicata con un B. Per le altre Opere di Leonardo, e per certe varianti del « Trattato della Pittura », ci siamo serviti del testo prezioso del Richter (The literary works of Leonardo da Vinci, London 1872). Non ci è possibile di dare, in poche pagine, nemmeno il ristretto di una bibliografia che conta più di 3000 titoli. Rimandiamo i lettori incuriositi a quella *Raccolta Vinciana,* redatta dal professor Verga, che raggruppa e commenta tutti i libri che vengono pubblicandosi su Leonardo da Vinci, e allo studio « La critica di Leonardo nell'ultimo cinquantennio » (Milano, 1922), in cui il prof. Verga ha fatto un sunto succoso e intelligente delle opere più importanti pubblicate sull'argomento.

INDICE

PRIMA PARTE

SECONDA PARTE

QUESTO VOLUME, A CURA
DI MARIO GROMO, È STATO
FINITO DI STAMPARE NELLA
TIPOGRAFIA DEI FRATELLI
RIBET EDITORI IN TORINO
IL XXV OTTOBRE MCMXXIX

Lanza - *Esilio - Ritorni* . . . . . L. 12
Linati - *Per viottoli e mulattiere* . . ,, 11
Loria - *Fànnias Ventosca* . . . ,, 11
Montale - *Ossi di seppia* . . . 2.a ed. ,, 15
con un'introd. di Alfredo Gargiulo.
Onofri - *Vincere il drago!* . . . . ,, 11
Pavolini - *Odor di terra* . . . . . ,, 10
con un'introduzione di Giuseppe Ungaretti.
Prestinenza - *La città dalle cento campane* ,, 14
Raimondi - *Testa o croce* . . . . ,, 10
con un'introd. di Riccardo Bacchelli.
Sbarbaro - *Liquidazione* . . . . . ,, 10
Stuparich - *Racconti* . . . . . ,, 11
Tecchi - *Il vento tra le case* . . . . ,, 11
Titta Rosa - *Idilli rustici* . . . . ,, 10

Scrittori Contemporanei, *a cura di Mario Gromo - Catalogo antologia* (fuori commercio: s'invia a semplice richiesta).

In corso di stampa e in preparazione opere di:

Angioletti, Aniante, Ansaldo, Bacchelli, Baldini, Betti, Biancale, Buratti, Burzio, Bernardelli, Cajumi, Carocci, Cavalli, Cecchi, Comisso, Consiglio, Debenedetti, De Zuani, Falqui, Ferrero, Fracchia, Franchi, Franci, Gadda, Gargiulo, Giardini, Grande, Gromo, Interlandi, Jahier, Lanza, Linati, Liuzzi, Loria, Maccari, Malaparte, Manzini, Montale, Moscardelli, Onofri, Oppo, Palazzeschi, Pancrazi, Pavolini, Ravegnani, Raimondi, Ramperti, Roedel, Saba, Serra, Savarese, Spaini, Solmi, Stuparich, Sbarbaro, Tecchi, Titta Rosa, Ungaretti, Valeri, Vergani.

LIRE DODICI